

Kiss Gabriella

(ÖN)KRITIKUS ÁLLAPOT

**Az előadáselemzés Erika Fischer-Lichte-i módszerének
rekonstrukciója és produktivitásának vizsgálata Zsótér
Sándor rendezéseinek tükrében**

Doktori disszertáció

2000

Témavezető: Dr. Bernáth Árpád

(Külső konzulens: Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte, DAAD)

JATE BTK Germanisztikai Intézet Doktoriskolája

Német Irodalomtudomány Alprogram

Tartalomjegyzék

0.	Bevezetés	4
I.	Egy (színház)szemiotikai ész önkritikája	11
I.1.	A vizsgálat szempontrendszerét meghatározó tényezők	11
I.2.	A fischer-lichte-i szemiotikai hermeneutika vizsgálata	18
I.2.1.	A jelentésség (bedeutend) kérdésköre	19
I.2.2.	A kód fischer-lichte-i felfogása	22
I.2.3.	A művészi jelentésképződés és -változás határai	30
I.3.	A fischer-lichte-i színházzemiotikai elmélet rekonstrukciója	35
I.3.1.	A színház szemiotikája	37
I.3.2.	A színházzemiotikán „innen” — a teatralitás elmélete	44
I.3.3.	A színházzemiotikán „túl” — a szociálintropológiai „fordulat”	58
II.	Az előadáselemzés egy színházzemiotikai módszerének kritikája	77
II.1.	Az előadáselemzési módszer rekonstrukciója	77
II.1.1.	A módszer elméleti hátterének rekonstrukciója	78
II.1.2.	A drámaszöveg fordítása és transzformációja	89
II.1.3.	A nyolcvanas évek második felétől tapasztalható változások	94
II.2.	A produktivitás vizsgálata	103
II.2.1.	A produktivitás vizsgálatának színháztörténeti vonatkozásai	103
II.2.2.	A produktivitás vizsgálatának kerete	106
II.2.3.	A produktivitás vizsgálatának heurisztikája	112
II.3.	A produktivitás vizsgálata Zsótér Sándor rendezéseinek tükrében	127
II.3.1.	A drámaszövegek színházi fordításának kerete(i)	131
II.3.2.	A dramatikus szövegek szcenikai transzformációjának kerete(i)	142
II.3.3.	A nézői befogadás kerete(i)	147

III. Esettanulmányok	151
III.1. Példaelemzés Shakespeare: <i>Romeo és Júlia</i>	151
Független Színpad 1990 R: Ruszt József	
Izotópiaszint: egy domináns jelrendszer (kinezika)	
III.2. Esettanulmány	162
A dramatikus szöveg szcenikai transzformációi: a lélektani realizmus formációi Csehov <i>Ványa bácsi</i> című darabja két rendezésében	
Radnóti Miklós Színház 1997 R: Valló Péter	
Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház 1998 R: Szász János	
Irodalomjegyzék	172

0.

BEVEZETÉS

0.1. A *Lire* 1981. áprilisi száma — kiválóan tükrözve a kor intellektuális hangulatát — az alábbi körkérdést tette fel olvasóinak: „Véleménye szerint mely három francia nyelven alkotó és ma is élő értelmiségi írásai befolyásolták a legerősebben az elméletek, az irodalom, a művészetek, a tudomány fejlődését?” A válaszok alapján kialakuló rangsor első négy helyén Claude Lévi-Strauss (101), Raymond Aron (84), Michel Foucault (83) és Jacques Lacan (51) neve állt (vö. Dosse, 1998:12). Ha ezt a kérdést a kortárs színháztudomány vonatkozásában tennénk fel, a német színháztudományt minden bizonnyal Erika Fischer-Lichte neve képviselné. A német kutatónő tizenhét évvel ezelőtt a színházzemiotika történetének egyik legnagyobb kísérletével írta be magát a diszciplína történetébe: a *Semiotik des Theaters* (A színház szemiotikája¹) az első — és minden valószínűség szerint utolsó — olyan próbálkozás, mely egy univerzális nyelv-modell alkalmazásával foglalja össze a színházzemiotika hőskorának eredményeit². Ugyanakkor az első olyan mű, amely éppen a következetes rendszerépítés folytán jut el az előadáselemzés elméletének és módszertanának megalkotásáig, ily módon teremtve meg annak a lehetőségét, hogy a mindenkori elemzés során maga az elmélet is változhasson.

Színházelméleti összefoglalók bevezető mondataiban gyakran olvashatunk a „színház”, a „látás” és az „elmélet” szavak etimológiai rokonságáról³. A kedvelt (nem csak) retorikai fordulat ugyanis arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészeti ágak egyikében sem játszik olyannyira látványosan központi szerepet a befogadás reflexiója és teoretizálása, mint a színházművészetben (vö. pl. Fortier, 1997). Az anyagszerűségében is csak keletkezése, azaz a befogadás folyamatában létező, tehát csak a mindenkori nézők emlékezetében élő előadás hangsúlyozottan *esemény*-jelleggel bír, azaz léte — az abszolút jelenidejűségéből fakadóan — az egyszeri és mindenkori interpretáció interpretációját jelenti. Ily módon pedig a színház a lehető legérzékibb módon bizonyítja az elmélet és gyakorlat közti viszony dichotómikus felfogásának tarthatatlanságát (vö. Stegmüller, 1987:468-479). Jelen dolgozat hangsúlyozottan a teória és a praxis állandó párbeszédének jegyében tesz kísérletet az előadáselemzés Erika

¹ Továbbiakban *SDT1*, *SDT2*, *SDT3*.

² „... ha a hatvanas években gondolhattunk is arra, hogy a temérdek szemiotikai kutatás szanaszét ágazó szálait összefogva megpróbálkozzunk valamiféle összegzéssel, mára e kutatások területe olyannyira kiszélesedett (együtt a kognitív tudományok területeivel), hogy minden újabb rendszerezés csak hevenyészett lehetne. Immár nem bolygórendszerrel állunk szemben, melynek megadhatnánk az alapegyenleteit, hanem táguló galaxissal.” — írja a szemiotika (meta)történetéről Umberto Eco (1999:6).

³ A magyar fordítás nem adhatja vissza a „theatre” és „theory” szótvariációjának játékos hatását.

Fischer-Lichte nevéhez fűződő szemiotikai módszerének (re)konstruálására, illetve produktivitásának a kortárs magyar rendezői színház tükrében történő vizsgálatára. Ily módon a színháztudomány immár hetvenöt éves tradíciójából ragadunk ki egy (élet)művet, joggal és természetesen fogalmazódik meg a témaválasztás indoklásának, illetve a feldolgozás módszertani reflexiójának igénye.

0.2. A színháztudomány Európában és hazánkban is a (mindenkori) kortárs művészetelméletek horizontjában formálódott és formálódik mind a mai napig⁴. Az egyik legfiatalabb diszciplína történetének első két korszakát alapvetően az az emancipációs törekvés határozta meg, amely a színházművészet önállóságának elfogadtatására, tehát az irodalomhoz (a drámához) és az irodalomtudományhoz fűződő viszonyának tisztázására irányult. A függetlenség elfogadtatásának legalapvetőbb feltétele, hogy — ahogy Max Hermann, az e tárgyban tartott egyetemi előadások első németországi kezdeményezője már 1914-ben kihangsúlyozta — „a szak első számú vizsgálati tárgya az előadás és ne a dráma” legyen (Hiss, 1990:66)⁵. Míg azonban ez az alaptétel nem azt jelentette, hogy az előadás fenomenológiai indexe, az abszolút jelenidejűség a színházról való gondolkodás elsődlegesen inspiratív tényezőjévé válik, addig nem jöhetett létre ténylegesen a színházi műalkotásra irányuló kutatás (vö. pl. Fischer-Lichte, 1989a). Ily módon a színháztudomány diszciplínája felől nézve a szó legszorosabb értelmében létfontosságú volt olyan elméleti alap⁶ színházi applikációja, mely (az individuum relációs és történeti definíciójával) a humántudományokon belül az egyedi műalkotásra, annak elemzésére irányította a figyelmet, és megindította a történeti kutatások önreflexiójának és újradefiniálódásának lassú folyamatát. Ezen a belátáson alapult a kutatások elméleti aspektusának alakulása, amely elsősorban az ontológia és a szemiotika nézőpontjából tett kísérletet „a színházi műalkotás létismérveinek, léttörvényszerűségeinek” (Bécsy, 1997:62), illetve a színház *nyelvének* meghatározására, elméleti, történeti és analitikus aspektusainak kidolgozására. Ebből a szempontból Erika Fischer-Lichte 1984-ben megjelent művének első kötete legalább annyira olvasható a

⁴ Ahogy a Német Színháztudományi Társaság 1998 októberében rendezett konferenciájának az első színháztudományi tárgyú előadást tartó (Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin 1900) Max Hermann tiszteletére rendezett szekcióülésén is elhangzott, ez a (meta)történet még megírásra vár. Mindenesetre több szempontból is kimutatható az a hatás, amelyet a kortárs művészet- és irodalomértő diszkurzus(ok) argumentációs és szövegelemző stratégiái (pozitivizmus, recepciótörténet, szemiotika, dekonstrukció, Gender-Study, antropológizálás stb.) gyakoroltak a színháztörténet, illetve -elmélet hagyományára és jelenére (vö. pl. Carlson, 1984; Reinelt-Roach, 1992).

⁵ Ez az igény természetesen nem a dráma és a színház közötti „súlyos és komplex teoretikus problémák vulgarizálását” jelenti (vö. Fodor, 1997:36), hanem a felvetődő kérdés más szempontból történő megközelítését (vö. II.1.2.).

színházzemiotika (akkor) ¹⁹⁹⁵ negyvenéves történetének hangsúlyozottan (és bizonyos szempontból pedagógiai szándékkal) a rendszeralkotás igényével készült összefoglalásaként, mint hermeneutikai alapon történő kritikájaként; a második és harmadik kötet pedig annak tanúságaként, hogy a szemiotikai megközelítésmód milyen mértékben és hogyan alkalmas a három aspektus párbeszédének — a színház esetében lét-fontosságú — artikulálására.

Kétségtelen, hogy a színháztudomány történetében a legelmaradottabb és legkevésbé kidolgozott terület az előadáselemzés maradt (vö. pl. Sauter, 1995). A színházolvasási stratégiák ismeretelméleti reflexiójának hiányára akkor derült fény, amikor a hetvenes-nyolcvanas évek bizonyos rendezései esetében — nagyon leegyszerűsítve — „csődöt mondtak” a megértés azon módjai, amelyek kizárólag a dráma értelemképző mechanizmusai felől, illetve annak referenciális-tematikus színpadi megvalósulásának igényével akarták megszólaltatni a rendezéseket⁷. Az előadás nonverbális dimenziójának egyre növekvő szerepe és a megértés problémává válása „visszamenőleg” is kikényszerítette a tapasztalatok elemzését, és az előadást immár az ismeretelméleti megközelítés tárgyává tette.

A fischer-lichte-i előadáselemzési módszert nemcsak az tünteti ki, hogy (az *SDT* harmadik köteteként, tehát egy kidolgozott rendszer szerves részeként) a reflexió legmagasabb fokán mutatja meg a színházi előadások elemzésének előfeltevésrendszerét, hanem az is, hogy tudatosan és rendkívül érzékenyen reagált a kortárs előadások legújyszerűbb impulzusaira. Sőt, az a tény, hogy az *SDT*, illetve az annak általános jel- és jelentéselméleti előtanulmányaként is olvasható *Bedeutung — Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Asthetik*⁸ a két legutolsó Fischer-Lichte-mű (*Das eigene und das fremde Theater* és *Theater im Prozess der Zivilisation*) felől leginkább egy rendszeralkotó elme „negatív elrugaszkodási pontjának bizonyul, kétszeresen igazolja a mű (az esetleges applikációt megelőző) rekonstrukciójának jelentékenységet. A dolgozat olvasója egyrészt az színháztudományi *alapkutatás* részeként és a kortárs olvasáselméletek horizontjából ismerheti meg a színházzemiotika kérdésfeltevéseinek és válaszainak (egyféle) történetét, másrészt viszont éppen a rendszer öndestrukciójának rekonstruálása adhat választ a (szemiotika határaival összefüggő⁹) produktivitás kérdésére.

⁶ Ez Dilthey (a modern bölcséleti hermeneutika történetírója) *Das Erlebnis und die Dichtung* című művének megjelenéséhez (1905) köthető.

⁷ A posztdramatikus színház elsősorban a verbalitás uralta értelemképződés dominanciájával szemben definiálja önmagát, s így módon (a színházi jelrendszerek között létrejövő hierarchia felbomlásának okán) a befogadói hatást, saját észlelési mechanizmusaink tematizálását helyezi középpontba (vö. II.2.2., illetve Lehmann, 1999).

⁸ A továbbiakban *BED*.

⁹ Dolgozatunkban a szemiotika mára már megkerülhetetlennek tűnő „válságát” semmiképpen sem kezeljük evidenciaként. Célunk sokkal inkább a kortárs színházi tendenciák horizontjából pontosan megfogalmazni, hol és hogyan jelentkezik a színházzemiotika (mint az előadáselemzés egy heurisztikája) produktív

0.2. Az *SDT* recepciótörténetének érdekes fejezetét képezi idegen nyelvekre fordításának története: az angol mellett ugyanis elsősorban olyan kisebb országok nyelvén olvasható, ahol a színháztudomány pillanatnyi állapota teremtett igényt a mű kiadására. A spanyol és koreai változatot egyaránt az a helyzet indokolta, hogy olyan tudományos diszkurzus jött létre, amely képes volt biztosítani az idegen elmélet beépülése számára létfontosságú feltételek rendszerét és működésének kontextusát. Mivel a dolgozat áttételesen az applikáció igényével is fellép, röviden ki kell térnünk arra a kérdésre, hogy a (re)konstruálandó elmélet miért, milyen mértékben és hogyan képes a hazai színházi diszkurzus részévé válni. Mint mondtuk, Erika Fischer-Lichte háromkötetes munkája a színházzemiotika történetének láttelepe: az alapvetően gadameri alapokon nyugvó, tehát hermeneutikai előadáselemzés egy olyan elméleti keretbe ágyazódik, melynek fő koordinátáit a geertzi értelemben vett kulturális antropológia, a foucault-i episztemé-fogalommal dolgozó diszkurzusanalízis, illetve a saussure-i nyelv-, a peirce-i jel-, illetve a coseriu-i és lotmani szövegmodellen nyugvó szemiotikai beállítódás jelöli ki. Ugyanakkor a mű megjelenése óta eltelt időszakban a rendszer *sin qua non*jaként funkcionáló kategóriákat a színháztörténet legfrissebb tendenciáinak reflexiója definiálta újra, ami az ezredvég felől olvasva épp a változások horizontjából teszi érdekessé az ópuszt.

E megközelítés termékenységet támasztja alá a magyar művészet- és színháztudományi diszkurzus „fogadókészsége” is¹⁰. A magyar színháztudomány történetének koordinátáit ugyanis egyértelműen a Bécsy Tamás, Kerényi Ferenc és Székely György nevéhez fűződő színházontológia, színházi filológia és neopozitivist színháztörténet, illetve színházesztétika jelöli ki¹¹, amelyet a fischer-lichte-i színházzemiotikával csak a színház természetéből adódó kérdések „tárgya”, de nem a kérdéshorizont, nem az elméleti beállítódás közössége rokonít, s így csak bizonyos részterületeken nyílik arra lehetőség, hogy az *SDT* bizonyos meglátásai és az említett alkotások között párbeszéd jöjjön létre¹². Mindezek ellenére kétszeresen is jelzésértékű, hogy a színházzemiotika történetéről (eltekintve a *Nagyvilágban*, a *Színháztudományi Szemlében* és a *Literatúrában* véletlenszerűen megjelenő

alkalmazhatóságának az a határa (vö. Pavis 1998), amely valószínűleg minden modell és elmélet esetében kimutatható.

¹⁰Jelen keretek között természetesen nem vállalkozhatunk a szemiotika és a magyar művészet tudomány kapcsolatának és történetének teljes körű feldolgozására, s így csak az előadáselemzési módszer szempontjából legfontosabb vonatkozásokat emeljük ki.

¹¹Ehhez a kérdéshez lsd. a *Theatron* 1998/2. és 1991/1. számának „Iskolamesterek” blokkjait.

¹²Ez a megállapítás — mivel az ontológia és az ismeretelmélet alapkategóriái bizonyos szempontból feltételezik egymást (vö. pl. Bécsy, 1997:36ff; Eco, 1999:15-74) — a színházontológiára természetesen csak korlátozottan érvényes.

fordításoktól) a *Theatron* színháztudományi periodika megjelenéséig (1998) mérvadóan csak Bécsy Tamásnak, a keletkezése után hat évvel megjelenő, *A színjáték lételmélete* című munkájában lehet olvasni (Bécsy, 1997:30-44). A művészetszemiotika hazai ága egyértelműen a lehetséges világok poétikája köré épül: a logikai szemantika és a jelentésképződés peirce-i és morrisi elméletének hermeneutikai olvasata közti (esetleges) dialógus létrehozása azonban egy (a doktori disszertáció kereteit is messze meghaladó) önálló elmélet megalkotásával és nem a fischer-lichte-i rendszer applikálásával lenne egyenlő¹³. A világszínvonalú kultúraszemiotika viszont csak a kétségkívül egyre meghatározóbbá váló, ám az *SDT3* rekonstrukciójának szempontjából nem elsődleges szociálanropológiai és kultúrtudományos vonatkozások fogadását segíthetné. Valószínűnek tűnik tehát, hogy sem a magyar színháztudomány, sem pedig a magyar művészetszemiotika hazai tradíciója nem biztosítja egyértelműen azt az alapot, amelybe szervesen ágyazódhatna be a fischer-lichte-i előadáselemzés elmélete és módszere. Ugyanakkor a hazai irodalom- (és színház) tudomány mai arculatát igen erősen azok a pozíciók határozzák meg (vö. Kulcsár-Szabó, 1998:6-18), amelyek a nyolcvanas évek során az európai színháztudományt is megtermékenyítették. A színházzociológia, színházantropológia és az empirikus színháztudomány mellett mind a mai napig a dekonstrukció és a hermeneutika kérdésfeltevései formálják a diszciplína diszkurzív térképét, eltérő hangsúlyt fektetve az előadás tropológiai, illetve antropológiai dimenziójára. Míg az előbbi pozíciót — Elinor Fuchs és Philip Auslander írásainak szellemében — a színházi „életteliség” és „jelenlét” problémaköre, addig az utóbbit — Jean Alter, Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte és Patrice Pavis műveiben — azok a kutatások alkotják, amelyek a színházzemiotika hagyományos kérdésfeltevéseit a társadalmi, illetve kulturális antropológia irányába bővítik. A hazai irodalomelméleti diszkurzus beállítódása (és az elmúlt években immár kétségtelenül nagykorúvá váló színháztudománnyal való kapcsolata) tehát akkor indokolhatja mind a témaválasztást, mind a dolgozatíró hangsúlyozottan rekonstruáló és applikáló helyzetét¹⁴, ha annak előfeltevésrendszerében kiemelt helyet kap az *SDT*-ben rögzített elmélet tizenhét év alatt végbement módosulása.

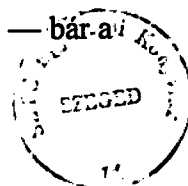
¹³ A peirce-i és morrisi alapokon nyugvó művészetszemiotika hazai recepciójának helyzetét mi sem jelzi jobban, mint a Magyar Szemiotikai Társaság 1998. június 19-én tartott munkamegbeszélésén elhangzott, Peirce műveinek magyar nyelvű fordítását (!) szorgalmazó javaslat, amely természetesen Coseriu, Greimas és Lotman esetében is megfontolandó lenne.

¹⁴ Bár nem egyetlen kanonizált színházelméletre koncentrálva, és nem elsősorban a rekonstrukció igényével, de az elmúlt évben születő színházelméleti munkák jelentős része (pl. Jákfalvi, 1998b; Kékesi, 1998b) e körülményeknek köszönhetően ismertethette meg a magyar színháztudományt például Patrice Pavis, Elinor Fuchs és Philipp Auslander korszakos munkáival.

Mivel a színháztudomány analitikus aspektusának kialakulása és megerősödése szerves összefüggésbe hozható a színháztörténet azon korszakaival (pl. a barokk, a színházi avantgárd), amelyekben a befogadói figyelem a színházi jelrendszerek autonómiájára irányult, és mivel a színházzemiotika története szorosan összefonódott a színház saját nyelvét tematizáló önreflexív színházi jelenségekkel (vö. Fischer-Lichte, 1989a, 1993a), a témaválasztás indoklásakor nem szabad figyelmen kívül hagyni a kortárs magyar színház vonatkozásait sem. A magyar színházi élet elmúlt három évét egyértelműen az az elméleti-kritikai vita határozta meg, amelyet néhány rendező munkáiban jelentkező és megkerülhetetlenné váló innovatív kezdeményezések váltottak ki (vö. Kékesi Kun, 1998a:85-105; 1999). A Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékén immár ötödik éve folyó munka korpuszába természetesen és szervesen épültek be ezek a rendezések, és a tapasztalatok egyre erőteljesebben igazolták a kutatás alapjául szolgáló munkahipotézist, mely szerint a fischer-lichte-i módszer eltérő produktivitással alkalmazható a kortárs rendezői színház különböző formációi esetében. A kilencvenes évek posztdramatikus tendenciáinak vizsgálata során nemcsak az előadáselemzés fischer-lichte-i módszerének egészére nézve vonhattunk le következtetéseket, hanem — a jelszerűség kérdései, illetve a kortárs rendezéstipológiák ismeretében (vö. II.2.2.) — az ún. lélektani-realista, illetve a Grotowski-féle hagyományokon alapuló magyar másszínház rendezéseit is eddig ismeretlen oldalukról vizsgálhattuk.

Célkitűzés:	Az Erika Fischer-Lichte-i előadáselemzési módszer rekonstrukciója és hazai applikációs lehetőségeinek vizsgálata.
Alapprobléma:	Milyen szemiotikai és rendezéstipológiai kategóriákkal és milyen színháztörténeti kontextusban artikulálható a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer produktivitása?
Munkahipotézis	Az Erika Fischer-Lichte-i előadáselemzési módszer eltérő produktivitással alkalmazható a kortárs magyar rendezői színház különböző formációira.

0.3. A dolgozat első két része a produktivás eltérő mértékének munkahipotézisét (I.1.) egyrészt a fischer-lichte-i elméleten belül (I.2, I.3, II.1., II.2.), másrészt a kortárs magyar színház egyik legproblematisabb és az említett posztdramatikus tendenciákat a legpregnansabb formában felmutató alakjának rendezésein keresztül (II.3.) kívánjuk igazolni. E munkának kétszeresen is háttérét képezi a harmadik rész két elemzése (III.1., III.2.), amelyben egyrészt jelzésszerűen kitérhetünk a kilencvenes évek magyar rendezői színházának más tendenciáira, másrészt a példaelemzés, illetve az esettanulmány formája a konkrét alkalmazás felől is szemlélteti a tárgyalt módszert. Ily módon meggyőződésünk, hogy — bár az



dolgozat középpontjában a fischer-lichte-i elemzési módszer reflexiója áll — a különböző rendezések párhuzamos vizsgálata hozzájárul a magyar rendezői színház kortárs törekvéseinek a folytonosság jegyében történő értelmezéséhez és értékeléséhez is. Az *SDT* értelmezése során erősen támaszkodunk a színházzemiotikus más műveire. A kontextualizáló olvasásmód háttérében az a módszertani megfontolás áll, hogy a fischer-lichte-i életművet elsősorban nem valamely „fejlődéstörténet” megtestesüléseként, hanem olyan szisztematikus szövegegyüttesként fogjuk fel, amelyben a különböző fogalmak összefüggésben állnak egymással, és a különböző értelmezések alapjául szolgáló hangsúlyeltolódásokat az adott munka célkitűzése, tudománytörténeti pozíciója indokolja.

I.

EGY (SZÍNHÁZ)SZEMIOTIKAI ÉSZ (ÖN)KRITIKÁJA

I.1. A vizsgálat szempontrendszerét meghatározó tényezők

I.1.0. Az *SDT*-ről írott bármely munka sikere és kudarca (legalábbis egy bizonyos szempontból) azon múlik, hogy a dolgozat írójának mennyire sikerül körvonalaznia saját helyzetét, azaz hogyan jelöljük ki a rekonstrukció és az adaptáció értelmezési feltételeit. A mű bibliográfiájának átlapozása után ugyanis (amelyben Saussure, Peirce, Morris, Coseriu, Bühler, Lotman, Greimas, Gadamer nevei fordulnak elő a leggyakrabban) bármely recensens tisztába jön azzal, hogy „rekonstrukció” címszó alatt vagy a szemiotika és hermeneutika több kötetes történetének megírására tesz kísérletet, vagy (ahogy ez esetünkben történik) megelégszik a fischer-lichte-i kérdésfeltevések rendszerének, az elmélet belső problémáinak, ellentmondásainak szigorú elemzésével¹⁵.

A bevezetőben jeleztük, hogy az *SDT* mind a fischer-lichte-i életmű, mind a színházzemiotika történetében a „korszakküszöb” szerepét is betölti: a háromkötetes mű pontosan azon a „határon” áll, amelynek egyik oldalán a taxonomikus strukturalizmus, másik oldalán pedig az „elméleti öngyilkosság” (Pavis, 1998b:61) helyezkedik el. Rekonstrukciójához tehát — különösen ha az előadáselemzés fischer-lichte-i módszerét az életműben betöltött szerepe, azaz a nézetek és álláspontok állandósága és változása felől olvassuk — fel kell vázolnunk azt a színháztudomány-történeti kontextust, amelyben a mű született. Másrészt, mivel az *SDT1* címe (*A színház szemiotikája: a színházi jelek rendszere*) nemcsak magától értetődően jelöli ki vizsgálatunk arkhimédeszi pontjait, hanem mintegy leltárba veszi a diszciplína kulcsfogalmait, ezért ki kell jelölnünk azokat a koordinátákat, amelyek a modern színházzemiotika immár félévszázados történetében helyezik el a színház fischer-lichte-i olvasatát¹⁶.

I.1.1. Mint minden historiográfiai vizsgálat a színházzemiotika történetének megírása is egy személy, egy közösség, egy kor „elbeszélése” (vö. Postlewait, 1999:58-67)¹⁷. Hogy

¹⁵ A dolgozat kontextusában a „rekonstrukciót” nem tudományelméleti terminusként („Ez esetben [a tudományelméletben — KG] a rekonstrukció olyan eljárást takar, amely elméletek elemzésével, vagy akár az elméletalkotás, illetve a tudományos fejlődés folyamatával foglalkozik, mégpedig a tételek és fogalmi explikációk szintjén.” Mittelstrass, 1994:551), hanem a szó köznapri értelmében használjuk.

¹⁶ Az alábbi rövid összefoglalás természetesen nem a teljesség igényével készül, hanem csak a dolgozat problémafelvetéseinek megfogalmazásához szükséges háttérrel kívánják felvázolni.

¹⁷ Ennek legfényesebb bizonyítéka a *Zeitschrift für Semiotik* 1989/11, illetve a *Poetics Today* 1981/2-3 színházzemiotika-számának bevezetője. Mi a továbbiakban természetesen a fischer-lichte-i változat rendszerét követjük.

(munkahipotézisünk igazolásához) megvizsgálhassuk az *SDTI* előítéletrendszerét, elbeszélésünket egyértelműen a század harmincas-negyvenes éveivel, a Prágai Iskola keretei között meginduló kutatásokkal kell kezdeni. A színházzemiotika és a színháztudomány fejlődése más művészeti diszciplínáknál szorosabb egységet mutat, s ennek oka a színháztudomány elméleti, történeti és analitikus aspektusának sajátos viszonyában keresendő. A színháztudomány „mint” színháztörténet a századfordulóra már a kutatási eredmények igen gazdag tárát mutatta fel, ám ezek a törekvések (a pozitivista historiográfia értelmében) alapvetően ki is merültek a színházi múlt tárgyi rekonstrukciójának kísérletében (Fischer-Lichte, 1997:338). A színháztudomány önálló diszciplínakénti megteremtését csakis olyan tudomány volt képes végrehajtani, amely abszolút jelenidejűségében tudta megragadni a színházi előadást, és összetettségében mutatta fel az ebből fakadó elméleti és történeti problémákat. Az önnön tárgyának definiálásával próbálkozó színháztudomány hatványozottan szembesült a színházelmélet és -történet azon kihívásával, hogy alfája és ómegája csak az egyszeri és megismételhetetlen előadás elemzése lehet, melynek következtében egyetlen megállapításában sem kerülheti meg a jelentésképződés és a történetiség elválaszthatatlanul jelentkező problematikáját. Nem meglepő, hogy erre „azon ismereteknek és technikai eljárásoknak az összessége [bizonyult különösen alkalmasnak], amelyek lehetővé teszik annak észlelését, hogy hol keletkezhetnek jelek, annak meghatározását, hogy mi teszi őket jellé, és a köztük lévő viszonyoknak, illetve azoknak a törvényszerűségeknek a megértését, amelyek interakciójukat vezérlik” (Foucault, 1990:25).

Nem véletlen tehát, hogy a színházzemiotika pontosan annak a Prágai Iskolának a bábáskodásával született meg, amely — mivel köreiben természettudósok, filozófusok, etnográfusok és a közös munka utolsó fázisában színházzal, zenével, képzőművészettel foglalkozó esztéták, illetve szociológusok és tudományfilozófusok is helyet kaptak — a modern interdiszciplináris kutatás egyértelmű előfutárának tekinthető (vö. Chavatik, 1981:11-78). A legkülönbözőbb művészeti ágak együttes vizsgálata is magyarázat arra, hogy az iskola jelelméleti alapjai kiemelt hangsúlyt fektettek a jelentésképződés (a saussure-i kétdimenziós jelmodell keretében elgondolt) individuális és szociális meghatározottságára, s ezért válhatott a színház művészeti ága szemiotikai vizsgálatának kiindulópontjává¹⁸. Petr Bogatyrev, Karel Brušák, Jindřich Holz, Jan Mukařovský, Ivo Ososolbě és Jiří Veltruský kutatásai (a

¹⁸Ezt igazolja többek között az 1929-ben Prágában megrendezésre kerülő Első Nemzetközi Szlavisztikai Konferencián elhangzott és a *A prágai nyelvész kör tézisei* címmel ismertté vált előadás egy részlete: „Nem lehet a szinkronikus és a diakronikus módszer között olyan áthidalhatatlan határokat húzni, mint ahogy azt a genfiiek teszik. (...) A nyelvi változások gyakran a rendszeren, annak stabilizálódásán, rekonstrukcióján stb. alapulnak. — Másfelől a szinkronikus leírás sem zárhatja ki teljesen az evolúció fogalmát, hiszen a szinkron felfogott területen is ott van az elmúlás, a jelenvalóság és a jövőbeliség tudata.” (idézi Chavatik, 1981:15).

saussure-i szemiotológia-fogalomnak megfelelően) a színházi jelek természetére és sajátosságaira irányult¹⁹, amelynek eredményeként megszülettek az első jeltipológiák, a színházi jelek első rendszerezései. Bár munkáikban a színházzemiotika szinte valamennyi kérdésfeltevése jelen van, és megállapításaikat a legjelentősebb kutatók egyértelmű kiindulópontként kezelték, a nyelvi elszigeteltség miatt csak a hetvenes évek közepétől gyakoroltak hatást az európai színházzemiotikára.

Ily módon a hatvanas évek lengyel kutatásai (az ingardeni művészetfenomenológia hatására) a dráma és a színház viszonyára kérdeznak rá, s e vizsgálódások eredményeként születik meg a máig orientációs pontként működő Tadeus Kowzan-i 13-as jeltipológia (vö. Kowzan, 1975). A francia Roland Barthes egyértelműen a saussure-i szemiotika égisze alatt, André Helbo, Georges Mounin munkái pedig a strukturalista nyelvészet (különösen a fonológia) hatására fellángoló és a hetvenes évek közepére abba is maradó irányról tanúskodik, mely a színházi szöveg szegmentálását a legkisebb jelentéssel bíró egység keresésének jegyében képzei el (vö. *SDT*:183-189). Ha 1966 „strukturalista évként” vonult be a strukturalizmus történetébe (vö. Dosse, 1998:100), akkor 1975 kétségtelenül a színházzemiotika évének tekinthető: az először és nagy számban megjelenő bibliográfiák és gyűjteményes kötetek már egy új korszakot köszöntenek, amelynek középpontjában a színházi kommunikáció, így az előadáselemzés, a dráma és a színház viszonya, illetve a színházi recepció kérdése áll.

A legfrissebb színházzemiotika-történeti összefoglaló bevezetőjében Fernando de Toro tényként kezeli, hogy az 1982 és 1985 közti időszakban semmi érdemleges nem történt a diszciplínában: „a színházzemiotika nagy sebességgel jött és ment” — mondja (1995:2). Ezt a „haldokló állapotot” a posztstrukturalizmus és a dekonstrukció jelelméleti vonatkozásaival, illetve az egészlegesség igényével feltett kérdések értelmetlen voltával indokolja. A „poszt” topográfiájával²⁰ való, valóban elkerülhetetlen számvetés a nyolcvanas években ismételt fordulatot hoz a tudományág történetében. A színházi dekonstrukció (vö. pl. Fuchs, 1998; Auslander, 1997) mellett azonban a hetvenes években felerősödnek a szociológiai (Erving Goffman), antropológiai (Clifford Geertz, Victor Turner, Richard Schechner) és recepcióelméleti (H. R. Jauss) kutatások, s hatásukra a színházról való gondolkodás

¹⁹Michel L. Quinn a Prágai Iskola színházzemiotikáját összefoglaló munkájában kihangsúlyozza, hogy a mukařovský-féle jelmodell a jelszerűségnek pontosan azt a három tényezőjét emeli ki, amelyek a színházi jel sajátosságainak vizsgálatakor központi jelentőséggel bírnak majd: az artefaktumban a jel materialitása (érzékiisége), az *esztétikai objektum* és a *társadalmi kontextus* faktorában pedig az értelmezés központi szerepének és egyedi, illetve történeti-társadalmi meghatározottságának tematizálása (vö. Quinn, 1996:19-24).

²⁰E topográfia körvonalait egyértelműen Derrida Artaud-tanulmánya és a vele jegyzett normaváltás rajzolja ki (vö. Derrida, 1994a).

középpontjába (a műalkotás szövegszerűsége helyett) a színház esemény-jellege, illetve a mindennapok performatív aspektusainak elemzése kerül (vö. Carlson, 1984:507-509).

Az utolsó két fázist az rokonítja egymással, hogy a színházi kód helyett az egyedi előadás válik „a színházszemiotika paradigmájává”, s így érdeklődési köre a színházi kommunikációnak nem a produkciós, hanem a receptív oldalára, a jelentés helyett a *jelentésképződés* jelenségére (vö. I.2.1.), tehát a jelhasználat hogyanjára, illetve a megértés körülményeire és folyamatára irányul (vö. Fischer-Lichte, 1989:35f; Pavis, 1993:13-21). A hangsúlyeltolódás az egyedi műalkotás megközelítésének abból a változásából fakadnak, amelyet „a valóság progresszív esztétizálásának” (Böhme) neveznek. A kortárs (nem csak) művészettudományi diszkurzust meghatározó olyan tendenciák, mint a posztmodern kulturális állapotkénti értelmezése (Lyotard), az *aisthesis* univerzális megismeréskénti (Welsch), illetve a média korát meghatározó érzékelési mechanizmuskénti értelmezése (Flusser) közös nevezőre hozhatók a műalkotás újradefiniálásának igényében. Ennek értelmében a jelentésképződés folyamatáról az aktuális észlelés állapotára és annak tematizálására irányul a figyelem: megváltozik a valóságtól immár nem a klasszikus esztétikák értelmében elválasztott művészet és befogadás definíciója, szemlélete, ami más elméletet és terminológiát kíván (vö. Böhme, 1995:7-21). A színházszemiotika mind a mai napig meghatározó személyiségei (Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Marco de Marinis és Erika Fischer-Lichte) pontosan ezekkel a kérdésekkel kerülnek szembe: korai műveikben a szemiotika sokkal inkább a jelentésképződés folyamatjellege, mint a „jel tudománya” felől definiálódott. Kérdésfeltevéseikben tehát (eltérő hangsúllyal ugyan) mindig szerepet játszott a színház és a kultúra viszonya²¹, ami lehetővé tette, hogy megállapításaik — a kezdeti kérdések és válaszok antropológiai, szociológiai, szociálintropológiai vonatkozásait előtérbe helyezve és kibontva — az „új esztétika” problémakörébe integrálódjanak.

A fischer-lichte-i színházszemiotika a színházi műalkotás tárgyalásakor látványosan felmerülő (és a strukturalizmus felől megválaszolhatatlannak bizonyuló) kérdésekre a német filozófiai és esztétikai tradíció, az amerikai pragmatizmus és a foucault-i diszkurzusanalízis felől keres választ. Míg a német nyelvterületen igen korán elterjedt Morris-recepció (és ennek következtében a peirce-i jelmodell) esetében „természetes” egy *szemiotikai hermeneutika* megírása²² (sőt a peirce-i pragmatika felé fordulás a szemiotika történetének egy ismerős válasza az egyéni befogadás tematizálásának a saussure-i strukturalizmus által megoldhatatlan

²¹ Fischer-Lichte esetében ezt a továbbiakban részletesen tárgyaljuk, a többi szerzőhöz ld. Pavis, 1992:1-24.

²² A peirce-i jelmodell hermeneutikai vonatkozásaihoz ld. Dabe-Schackat, 1996.

problémájára vö. pl. Posner, 1993), addig az egymással dialogizáló elméletek között feltűnően hívatlan vendégnek tűnik a saussure-i (coseriu-i) kódelfogás és a greimasi strukturális szemantika. Ráadásul, míg a szemiózis morrisi felfogása és a kultúra-fogalom hermeneutikai indexe a fischer-lichte-i elmélet máig konstans faktora, addig a francia strukturalizmus két képviselője csak az *SDT*-ben játszik szerepet. A dolgozat következő részében (I.2.) ennek az alapvető ellentmondás formájában megmutatkozó problémának a kifejtésére és feloldására teszünk kísérletet.

I.1.2. A jelzett változások természetesen nem érthetők meg a színházművészeti diszkurzus vizsgálata nélkül, és a (szemiotikai kutatások immár harmadik centrumát alkotó) amerikai és európai megközelítések közötti különbség leginkább ezzel indokolható. Európában a történelmi avantgárd *reteatralizáló* törekvéseit az 1940-es évektől egészen a hetvenes évekig egy *reliteralizáló* és ennek megfelelően a dramatikus mű interpretációján, illetve a sztanyiszlavszkiji lélektani realizmus formációin alapuló válaszreakció követte (vö. pl. Rühle, 1976:186-224). Fordulatot a nyolcvanas évek előadásai hoztak, amelyek egyrészt a klasszikusok „produktív recepciójával” (Jauss, 1997:228-236), másrészt a nonverbális jelrendszerek szubverzív erejének dominánssá válásával és a teatrális érzékelés tematizálásával (Lehmann, 1999) keltették a korszakküszöb érzetét. A színházzemiotika kérdésfeltevéseinek két nagy kihívása tehát a színházi avantgárd és a (neoavantgárdban gyökerező) posztdramatikus tendenciák voltak²³. A századelő törekvései a színház saját nyelvére, a nonverbalitás önálló törvényszerűségeire és interpretáló erejére, illetve a néző és a színész közötti, externális színházi kommunikáció jelentőségére irányították a figyelmet. Ez utóbbi viszont — egyrészt a színházi aktus közösségteremtő erejéből táplálkozó megváltáshit, másrészt a színházi jelrendszereknek az egyes rendezésekben újra és újra megszülető hierarchiája miatt²⁴ — egyértelműen azon a paradigmán belül marad, amelyet a drámaszöveg üzenetének világszerű közvetítése jellemez (vö. Lehmann, 1999:78-84). Az ezredvég színháza éppen ezt, vagyis a drámaszöveg értelmezésének elsődlegességét kérdőjelezi meg, és a színházi jelhasználat szubverzív potenciálját bontja ki. Tény, hogy e változások hatására új horizontba kerülnek a színházzemiotika olyan alapkategóriái, mint a színházi jel *kettőssége*, a *szerepfelvétel* alapaktusa és mindenek előtt a színházi *jelentésképződés* kérdésköre. Az is tény

²³ A dolgozatban az európai színháztörténet Hans-Thies Lehmann-i paradigmafelosztását (a tiszta dráma kora, polgári illúziószínház, színházi avantgárd, neoavantgárd, posztdramatikus színház) használom (vö. Lehmann, 1999)

²⁴ A brechti epikus színház, Reinhardt álomszínháza, Fuchs rituális színháza, a jessneri expresszionista színház, de még a sztanyiszlavszkiji lélektani realizmus is abból a meggyőződésből táplálkozik, hogy megteremthető,

azonban, hogy a kortárs színházzemiotikai elméleteket leginkább az alapján lehet csoportosítani, hogy a változásokra a meglévő elméletek, modellek kibővítésével vagy pedig elvetésével reagálnak.

I.1.3. Állításunkat, miszerint az *SDT* kétszeresen is egy határhelyzet láttelepe (I.1.0.), a történeti változásokon kívül a mű keletkezése után nyolc évvel (1992) megjelenő angol fordításának kritikai recepciója is bizonyítja. A recenziók egyértelműen kiemelik, hogy a munka a színházzemiotika 1960 és 1980 közötti periódusának legnagyobb összefoglalása, ám éppen ebből adódik, hogy a „jelek és kódok taxonomikus felfogása”, illetve „a színházi szöveg definíciója” egyértelműen strukturalista jelleget ölt, „még akkor is, ha a színpadi alak testszövegkénti vizsgálata a különböző struktúrák konvergenciáját jelenti”. Ráadásul a *Theatre Survey* recenziója az *SDT*-t Marco De Marinis *The Semiotics of Performance* című művével (1983) hasonlítja össze, amelyben az előadásszöveget „legalább annyira intertextualitása, kulturális gyökerei és befogadásának kontextusa, mint saját belső célja és a kommunikációs stratégiák definiálják.” (Tancheva, 1994). Egyértelmű és érthető, hogy a kilencvenes évek közepe felől olvasva a fischer-lichte-i színházzemiotikának azok a vonásai értékelődnek fel, amelyek a diszciplína szociálintropológiai megújulása felé mutatnak (így a teatralitás definíciójának kultúrtudományi vonatkozásai és a színész testiségére vonatkozó tézisei, illetve a szemiotika modellalkotó módszerének-szemléletének a történeti kutatásokban kamatoztatható jellege). A strukturalizmus első két fejezetének szemléletét és kérdésfeltevéseit összefoglaló részeket csak a történeti áttekintésnek és az angol nyelven hozzá nem férhető kutatási eredmények publikálásának kijáró elismerés illeti meg (lsd. Ingenschay, 1986). Ezt a tendenciát az azóta eltelt évek csak megerősítették: elképzelhető tehát, hogy a dolgozat (a kortárs színház problémáira választ kereső) olvasói számára a szorosan az *SDT*-t rekonstruáló fejezetek kevésbé lesznek érdekesek, mint a testiség és a performativitás kérdéseivel foglalkozó részek, illetve az e problémákat konkrét műveken vizsgáló előadáselemzések.

Az 1980-as években szemiotikai szöveggyűjtemények, válogatások sora jelent meg azzal az igénnyel, hogy áttekintést nyújtson az európai gondolkodástörténet e kétségkívül meghatározó korszakáról. E gyűjtemények összeállítása mögött (explicit vagy implicit módon) az a hit pulzált, hogy „egy kultúrát csak akkor lehet megérteni, ha egy periódusnak már vége van.” (Blonsky, 1985:L). A továbbiakban mi az amerikai recenziók szemléletét

megszólaltatható, kibontható a színházi kommunikáción keresztül egy közös (racionális-társadalmi, kultikus, érzelmi) általános emberi mag (vö. Fischer-Lichte, 1993a:261-373).

tesszük magunkévá, és a lezártág, illetve a statikusan elgondolt történelmi távlat helyett a nyitottság és a hatástörténet dinamikájának jegyében vizsgáljuk meg a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer produktivitását. Az elméleti alapvetés elemzése során ezért az egész életművet vesszük alapul, és a standardnak, illetve változónak bizonyuló elemek játékára helyezzük a hangsúlyt. Ebből következik, hogy az elmélet rekonstrukciója során alapvetően három szempontot veszünk figyelembe. Egyrészt körvonalazzuk az *SDT* helyét úgy a szemiotika-, mint a színházszemiotika történetében, másrészt figyelembe vesszük a műnek a színháztudomány németországi alakulásába betöltött szerepét, harmadszor pedig folyamatosan szem előtt tartjuk, hogy az adott elméleti megállapítások a színház(művészet)i diszkurzus mely tendenciáinak reflexiójaként születtek.

I.2. A fischer-lichte-i szemiotikai hermeneutika vizsgálata²⁵

I.2.0. A fischer-lichte-i életmű első ópusza az a szemiotikai hermeneutika, amelynek ismerete több szempontból is nélkülözhetetlen az *SDT* megértéséhez. A hetvenes években írt előtanulmányok (Fischer-Lichte, 1974; 1977) összefoglalásaként is olvasható kötet egyfelől monumentális kísérlet annak gyakorlati igazolására, hogy „a strukturalizmust és a hermeneutikát összekötő kapcsolat nem a mechanikus elválasztás és kizárás, hanem a kiegészítés lehet” (Genette, 1976:161²⁶). Mint látni fogjuk, a szemiotika legalapvetőbb kategóriái definiálódnak újra a gadameri hermeneutika talaján. Ez teremti meg annak a dilógusnak a lehetőségét, amely pontosan azt garantálja, hogy a fischer-lichte-i szemiotika képes legyen a jelentésképződés felől definiálni a színház jelenségét, s így megalkotni az előadáselemzés egyféle elméletét és módszerét. Másfelől a *BED* a későbbi színházi tárgyú munkák teoretikus alapja is: tézisei (illetve folyamatos módosítással felérő reflexiói) ugyanis olyan hálót képeznek, amely nemcsak lehetővé teszi, hanem biztosítja is a színházelméleti megállapítások mindenkori változását, követhetővé teszi az életmű folytonosságát.

Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy — bár az *SDT*-t két úttörő mű is megelőzi abban, hogy a szemiotika égisze alatt dolgozzon ki előadáselemzési módszert — egyik munka sem vált az analitikus gyakorlat bevett részévé (vö. Hiss, 1993). Jürgen Kleindiek munkája éppen arra a központi problémára nem talált megoldást, mely szerint az előadáselemzés fejletlenségének legalapvetőbb oka „a vizsgálatot megelőlegző elvi kérdések hiányos reflexiója” (Kleindiek, 1973:12). Az előadás fogalmának differenciálása²⁷ során kitér ugyan a színházi műalkotás esemény-jellegére, ám — mivel módszerét nem a jelentésképződés elméletére, hanem leginkább Steinbeck fenomenológiai modelljére alapozza (vö. Steinbeck, 1970) — az elemzés megmarad a folyamat- és a strukturális elemzés elvi problémáinak vázolásánál (melynek során az utóbbi az előbbi szubjektivitásának kontrolljaként működhet), illetve a színházi recepciókutatás hatványozottan érvényesülő nehézségeinek jelzésénél. Ily módon a munka legnagyobb részét a példaelemzés tárgyát képező Beckett-előadás²⁸ dokumentációja alkotja. Achim Eschbach viszont éppen az elméleti alapok kidolgozására fordít nagy hangsúlyt: a színháztudomány területén kétségtelenül az elsők között fordul a jelentésképződés individuális dimenziójának is helyt adó peirce-i jelmodellhez. A mű ezért

²⁵ Mint látni fogjuk, a fischer-lichte-i szemiotikai hermeneutikába úgy a szemiotika, mint a hermeneutika európai történetének kivétel nélkül minden jelentős elmélete beépül. Jelen keretek között csak azokat a komponenseket érintjük, amelyek az előadáselemzés szemiotikai módszerének kritikája szempontjából fontosak lesznek.

²⁶ A magyar, német és angol nyelven nem olvasható francia szövegek feldolgozásában Jákfalvi Magdolna és Kicsák Lóránt nyújtott segítséget.

²⁷ Megkülönbözteti a mű alkotóinak szándékát tartalmazó *intendált*, az annak megvalósulását jelentő *valós* és a befogadók pszichofizikai állapotától függő *vélt színpadi művet* (Bühnengestalt) (vö. Kleindiek, 1972:16f).

²⁸ Beckett: *Végjáték*, Münchener Residenztheater 1971, R: Urs Jenny

leginkább egy pragmatika orientált szemiotika általános elméleti alapjainak kidolgozásaként olvasható, s a példaelemzés konkrét előadáselemzés helyett csak a Weiss-dráma (*A luzitán szörny*) nonverbális dimenzióját vizsgálja²⁹. Fischer-Lichte műve tehát pontosan azért bír kardinális jelentőséggel, mert a színház esemény-jellegére tudja építeni rendszerét. Ehhez pedig a (nézői) befogadás (a *BED*ben kidolgozott) olyan elmélete áll rendelkezésére, amely a teoretikus, a történeti és a módszertani reflexió szintjén is képes megragadni a színházi jelentésképződés folyamatát. Ezt bizonyítja az is, hogy a nyolcvanas, kilencvenes évekbe született előadáselemzései modellek számára nem annyira maga a módszer, mint az alapját képező elméleti meglátások váltak megkerülhetetlenné (vö. Hiss, 1988, 1993; Wille, 1991).

Részprobléma₁: A fischer-lichte-i szemiotikai hermeneutika azon elemeinek vizsgálata, amelyek a színház analitikus vizsgálata szempontjából fontosak

Mivel e dolgozat az *SDT* megértését tűzte ki célul, az I.2. nem a *BED* rekonstrukciójára tesz kísérletet, hanem csak az előadáselemzési módszer szempontjából fontos problémákra tér ki: ily módon a hermeneutika és a reflexiós filozófia mint a filozofálás két módja közötti viszony amúgy központi jelentőséggel bíró vonatkozásai³⁰ csak a jelzés szintjén és nem a kifejtés igényével kerülnek elő.

I.2.1. A *jelentésesség* (bedeutend) kérdésköre

„Színházat a legkülönbözőbb kultúrákban játszottak”— az *SDT* első mondatát a kultúra definíciója követi:

Kultúrán — ellentétben az emberi közreműködés nélkül létrejött természettel — általában véve minden ember által alkotott dolgot értünk. Mivel az ember alapvetően jelentéses (bedeutend) világban él,^{**} azaz olyan világban, amelyben mindent olyan jelölőként észlelünk, amelyhez jelöltet, jelentést kell társítani, ezért mindaz, amit létrehoz, mind a maga, mind mások számára „jelentéses” (...) A kulturális rendszerek természetesen nem „csak úgy” hoznak létre jelentéseket — hiszen ez önmagában véve ellentmondás lenne —, hanem mindig valami érzékileg észlelhető dolgot: hangokat, cselekvéseket, tárgyakat, amelyekhez annak a kultúrának a kontextusából kapcsolódik jelentés, amelyben

²⁹ Meg kell jegyeznünk, hogy a munka elsősorban nem is ezzel a célkitűzéssel íródik: annak szemléltetésére törekszik, hogy a drámai művet az előadásszövegben multimediális formát nyerő effektusok felől vizsgálja (vö. Eschbach, 1979:146).

³⁰ A *BED* szempontjából igen jelentős ecoi kód-filozófia ilyenén feldolgozását olvashatjuk pl. in Kelemen, 1998:135-173.

* Jelen aspektusból figyelmen kívül hagyjuk a kultúra és civilizáció német nyelvterületen gyakori megkülönböztetését, és a kultúra fogalmát inkább olyan tágon értelmezzük, hogy minden ember által alkotott tényező részét képezze — legyen az szellemi vagy anyagi érték. A kultúra fogalmához lsd. Ritter, 1971.

** Ehhez a problémához lsd. Greimas, 1970:7-19.

keletkeztek. A jelentésképződés tehát *jelek* előállítása révén következik be. (SDT1:8; vö. BED:13f).

Az idézett mondatok egyértelművé teszik, hogy a jelentés (mint a fischer-lichte-i (színház)szemiotika központi kategóriája) értelmezése a jelentés—ember—kultúra, illetve a jelentés—jel összefüggésében történik. A kultúra és a szemiotika viszonyának meghatározása pedig arra utal, hogy a BED azoknak a tanulmányoknak a sorát bővíti, amelyek felismerik: a szemiotika és hermeneutika párbeszédében annak az univerzalisztikus jellegnek is reflektálnia kell, amely rokonítja a két szövegelemző eljárás modelljeinek filozófiai-esztétikai gyökereit (vö. pl. Sormani, 1998).

I.2.1.1. A kultúra és a szemiózis illetően összekapcsolása során a jelentésképződés hangsúlyosan antropológiai indexet kap, s ez jelen esetben egyértelműen abban a gadameri kontextusban jelenik meg, amelynek (egyik) kiindulópontja az ember excentrikus pozíciója, az emberi egzisztencia azon sajátossága, hogy míg léte vitathatatlan, természetét azonban önmaga sohasem ragadhatja meg, sohasem birtokolhatja (vö. Gadamer, 1984:101f). Fischer-Lichte rendszerében a jelentés tehát a jel(entés)alkotás és -befogadás *kreatív aktusaként* jelenik meg, mégpedig apriori (és antropológiai) kategóriaként. A folyamat-jelleg *mellett* azonban a *jelentés mint tartalom* áll a középpontban. E kérdés felvetődésekor az emberi világ „jelentésessége” annak „történetiségével” (vö. BED:203ff) párosul, azaz a történeti és élettörténeti (azaz saját előítéletünk által történő) meghatározottságra, illetve a jelek által közvetítettségre irányul a figyelem. A későbbiek során kialakított „jelek és jelrendszerek nem hierarchikus, klasszifikátorikus izoláltságban találhatók, hanem élnek, pragmatikájuk társadalmi jellegű. Ez adja a kultúra szemiotikai definíciójának gazdagságát és dinamizmusát.” (Voigt, 1995:192).

I.2.1.2. A Mózes 1. könyve 2. fejezetében olvasható névadás elemzése a jelentésképződés dinamizmusára, szubjektív és objektív tényezőinek viszonyára irányítja a figyelmet:

Bontsuk szakaszaira az ádami névadás során lezajló jelentésképződést! Isten Ádámnak adja a teremtett világot, amelyet Ádám észlel: mégpedig nem pusztán alaki minőségükben megjelenő jegyek összességeként, hanem annyiban, amennyiben jelentést tud nekik sajátítani: „csontomból való csont, és testemből való test”³¹. Isten teremtését olyan jelentésként észleli, amellyel az számára bír. Ez a szubjektív jelentés objektiválódik aztán a név jelében. Tehát nem arról van szó, hogy először észlel valamit (például valamilyen alaki minőséget jelző jegyet), amelynek aztán majd egy később

³¹ A Biblia szövegét (Mózes I. 2. 23.) Károli Gáspár fordításában idézzük.

jelben objektiválódó jelentést tulajdonít, hanem magában az észlelés aktusában alkot jelentést, amelynek objektív jeleként a név fungál. (...) Ennyiben tehát (Ádám számára) az Isten alkotta és a férfinak adott „asszonyember” fizikai adottságában annak jele, hogy az emberből (Ádamból) vétetett. A jel jelentését Ádám egy másik jelben, mégpedig a névben objektiválja. A jelentésképződésnek azt az aktusát tehát, amelyet Ádám visz véghez, egy jelnek egy másik jelbe transzformálásaként írhatjuk le. Ezen előfeltevések mellett tehát az emberi tevékenységet, a biológiai-reflexszerű reakcióktól megkülönböztetve, jelentésalkotásként határozzuk meg, ami egy jelnek, illetve jelösszefüggésnek egy másik jelbe, illetve jelösszefüggésbe történő transzformációjaként megy végbe. (BED:10f).

A *jelentésség* ezen felfogása az ún. Rubinstein-tézisen alapul³², mely szerint az észlelés és a jelentésképződés folyamata elválaszthatatlan, tehát a fizikai valóság nemcsak nem élvez prioritást, hanem (legalábbis az ember számára) nem is létezik jelentés nélkül. E tétel központi jellege egyértelművé teszi, hogy „objektíve csak a mindenkori jelösszefüggések és nem az az értelem adott, amelyet az egyes szubjektumok fedeznek fel a jelösszefüggésekben manifesztálódva” (BED:14). Fischer-Lichte tehát ragaszkodik a jelentés kategóriájának (a fentiek értelmében definiált kultúra szempontjából) apriori voltahoz, és egyértelműen elutasít minden olyan elképzelést, amely bármilyen tényezőt rendelne e fölé³³. Ez azonban az interpretációelméletek hagyományos dilemmájára: szubjektivitás-objektivitás viszonyára irányítja a figyelmet. Ez abban a jelentéstartalomra vonatkozó kérdésben nyilvánul meg, hogy „milyen módon válnak a történelmi távolságra és a saját előítéletre reflektáló folyamatok eredményei a mű interpretációjának részévé” (BED:16). A jelentésképződés során tehát a jelartikuláció időbeliségének figyelembevétele a szemiózis végtelen mozgásával párosul, tehát plauzibilis válaszadással nem a statikusan elképzelt *jelösszefüggés*, hanem a *transzformáció* felől kell megpróbálkozni. Ezt jelzi az is, hogy Fischer-Lichte elutasítja a hermeneutikának az írott szó kinyilatkoztatás jellegéből adódó, bárminemű transzcendentális válaszlehetőségeit, és olyan jel- és jelentésmodellt keres, amely a jelentésképződés *folyamat*-jellegét képes megragadni. Az ádami névadás ilyenén elemzése világossá teszi, hogy Fischer-Lichte nem kerül(het)i ki a hermeneutika posztstrukturalista kritikája során felmerült kérdéseket.

³² „Ebben az összefüggésben kell Klaus Holzkamp észlelési elméletére utalnunk, akinek megállapításai Rubinstein tézisének alapulnak, mely szerint >nem érzetnyalábokat és nem is ‘struktúrákat’ észlelünk, hanem olyan tárgyakat, amelyek bizonyos jelentéssel bírnak< (Rubinstein, 1968:319), és aki a tárgyak, személyek észlelését egy tárgy-, illetve személyjelentés észleléseként explikálja és teszi beláthatóvá. >A tárgy jelentése egy, az ember élettevékenységgel összefüggésben álló jelentés. Például a ‘kalapács’ nem csupán egy bizonyos forma és bizonyos módon kidolgozott színvilág összessége, hanem komplex tárgyi jelentésegység, amelyben benne foglaltatik, hogy emberek által készített, hogy leginkább az ütés céljából létezik, hogy óvatosan kell vele bánnunk, és hogy e tulajdonságok mindennek előtt valamenynyien a kalapácsnak mint egy valóságos, érzékelhető dolognak az egységes és egyértelmű jellegét képezik.< (Holzkamp, 1973:25)” (BED:10).

³³ Példaként említi „a transzkódolás lehetőségét szabályozó” greimasi értelmet, vagy a szubjektum objektiválható pszichológiai kondícióját (BED:13, 16).

Munkahipotézis₁: Fischer-Lichte szemiotikai hermeneutikájában a hermeneutikai szövegelemzés alapegységei hermeneutika és dekonstrukció potenciális konszenzusának igénye felől definiálódnak újra és alkotnak egységes elméleti, történelmi és módszertani keretet.

Mint látni fogjuk (s ez különösen a jaussi recepcióesztétikát kritizáló *Iphigeneia*-tanulmányban válik egyértelművé vö. I.2.3.), hermeneutika és szemiotika párbeszéde során az interpretáció és a deskripció (schleiermacheri divinatórikus / grammatikus értelmezés között tett megkülönböztetésben gyökerező) munkamegosztásának vizsgálatára koncentrálok. Így a *BED*-ben az olyan kategóriák, mint a szöveg mint koherens és megfejthető mű, a szerző mint a szövegértelem teremtője, a történet mint totalizálható, értelmes folyamat oly módon definiálódnak újra, hogy a szövegek jelentése és konstituálódásuk módja egyaránt helyet kapjon (vö. Hima, 1999: 11-26).

Exkúrsus: Itt érdemes kitérni a gondolatrendszer központi terminusa, a *bedeutend* kapcsán jelentkező (nem csak) fordítási problémára. Az észlelés és a jelentésképződés viszonyának fischer-lichte-i olvasata nem hagy kétséget afelől, hogy a (világot mintegy a feladó pozíciójába helyező és így egyirányúságot kifejező) *jelentő*, vagy a folyamat kölcsönösségét jelző *jelentéses* megoldás közül az utóbbi a helyes választás. Ez a fordítási-értelmezési dilemma ugyanakkor tökéletesen szemlélteti a szemiotikai olvasat Jonathan Culler által leírt két típusát, amelyben az egyik a szöveget a jelentés birtokosának tekinti (have a meaning), míg a másik a szöveg intelligibilitását, a jelentésképződés módjait, folyamatát (making sense) hangsúlyozza (vö. Culler, 1981:50ff).

I.2.2. A kód fischer-lichte-i felfogása

I.2.2.1. A jelentésképződés *folyamatára* irányuló beállítódást legjobban a *BED* Saussure-olvasatán lehet megfigyelni, mely azért is bír kiemelt fontossággal, mert a *nyelv* és a *beszéd* megkülönböztetése — a coseriu-i *normával* együtt — az *SDT* rendszerszervező elvévé válik. Saussure neve és műve (értelemszerűen) mindig a szemiotika definíciója kapcsán merül fel, s így a fischer-lichte-i elméletben játszott szerepének vizsgálata a szemiotika és hermeneutika viszonyának körbejárásához is segítséget nyújthat. A saussure-i kétdimenziós jelmodell elemzése során a német szemiotikus a következő megállapításra jut:

Bár Saussure a jelet csupán két dimenzió — a jelölő és a jelölt dimenziójának — segítségével definiálja, e fogalom későbbi meghatározása és kifejtése túlvezet ezen a kétdimenzionalitáson. Ha ugyanis a jel egyfelől anyagi jelhordozóból áll, amire másfelől asszociációk segítségével egy tárgyat vagy tárgyak osztályát intendáló jelöltet

vonatkoztatunk, nos ez esetben a definíció implicate tartalmaz egy harmadik értéket, mégpedig a jelhasználó asszociáló szubjektumát. Csak e tény figyelembe vételével indokolható meg helytállóan az önkényesség³⁴ és a változtathatóság jegye: a jelhasználó szubjektumok azok a „valakik”, akik „minden pillanatban részesei (...) a nyelvnek”. Még ha Saussure jelfogalmát explicit módon két dimenzió is definiálja, ez azért nem kerül ellentmondásba az amerikai szemiotika által kifejlesztett jelmodellel, mely a jel háromdimenzionalitását *conditio sine qua non*-ná emeli, hiszen speciális kétdimenzionalitása háromdimenzionalitást implikál (*BED*:20).

Nos, az amerikai pragmatizmus és a francia strukturalizmus illetén összeillesztése első látásra alapvetően ellent mond a kanonizált Saussure-szakirodalomnak (vö. pl. Culler, 1975, Sampson, 1980:13-34, Vigener, 1980:41-114). Mivel Fischer-Lichte explicit módon a *BED* mindössze egyetlen bekezdésében foglalkozik a svájci nyelvész jel- és nyelvfelfogásával, elsősorban az értelmezés irányultsága bír jelentőséggel. Egyértelmű, hogy a saussure-i jelelméletnek azt a — *Bevezetés az általános nyelvészetben* legkevesébe érintett — pontját ragadja meg, ahol a nyelvépítés kreatív-szubjektív mozzanata épül be a (látszólag) tökéletesen objektív strukturalista rendszerbe. Az értelmezés középpontjában az asszociáló szubjektum fogalma áll. Az asszociáció kapcsán mondottak nemcsak és nem is elsősorban a nyelv szerveződésének paradigmaticus tengelyét helyezi előtérbe³⁵, ugyanis a folyamat a jelölő és a jelölt viszonyának szempontjából kap szerepet: Fischer-Lichte olvasatában a szubjektum intencionalitása mintegy közvetítette teszi (s így feloldja) a nyelvi entitás két arcát definiáló antinómiát, azaz problémává teszi a saussure-i rendszer egyik — a nyelvnek az értékkülönbségeken alapuló, formális mozgása miatt — problémaként nem jelentkező faktorát. A saussure-i jelmodell illetén olvasatának előfeltevérendszerében tehát a kultúra és a szemiózis élettörténeti és történeti dimenziója, tehát egyéni és társadalmi, illetve interpretatív felfogása játszik konstitutív szerepet. Ez indokolja azt is, hogy Fischer-Lichte a jelentésképződés folyamatának megragadásához sem az első, sem a harmadik genfi nemzedék Saussure-olvasatában kialakuló jelfogalmat nem tartja tarthatónak (a *BED* első fejezete épp a jelentést egydimenzionális értéként felfogó elméletek: például a strukturális szemantika, referenciális szemantika, amerikai pragmatizmus kritikájára épül), és — ahogy ezt az idézet befejező szavai egyértelműen jelzik — Peirce és Morris nyomain vizsgálódik tovább.

Ha abból indulunk ki, hogy Fischer-Lichte szeme előtt egy, a jelentés kategóriáján alapuló kultúratudomány megalkotásának célja lebeg, és hogy a *BED* — a témát az esztétikai

³⁴ A *Bevezetés az általános nyelvészetbe* terminusait és mondatait B. Lőrinczy Éva fordításában idézzük (vö. Saussure, 1967).

³⁵ Azaz azt az elvet, amely révén a folyamatszerűség, a nyitottság, a lehetségszerűség nem a *beszéd* és a jel modelljének kontextusát kizárólagosan megteremtő *nyelv* szigorú *elválasztottságában*, hanem — a történetiség, illetve a paradigmatisálás felől definiálódó irodalmiság átfogó elméletei felől sokkal fontosabb — *kapcsolatában* tematizálódik.

jelentésképződés vizsgálatára szűkítve — ennek alapjait dolgozza ki (vö. 15ff), akkor egyértelmű, hogy ehhez nemcsak egy jel(entés)-, hanem egy szemiotika-definícióra is szükség van. A kérdés az, hogy milyen meghatározás felel meg céljának. A morrisi jelmodellel egyértelműen párosulhatna a peirce-i szemiotika, amelynek univerzalitás-jellege épp oly kevésbé vonható kétségbe, mint hermeneutikai applikációjának (részleges) lehetőségei (vö. pl. Codapietro-Olszewsky, 1996). Sőt, ez esetben a végtelen interpretációs lehetőségek kérdése is megoldódna a *végző interpretánsnak* (Final Interpretant) a befogadás egy cél felé haladó, de azt soha el nem érő tendenciájakénti értelmezése során (vö. Eco, 1985b; 1994b:31-61; 1999:126-151). Jelen esetben természetesen nem e meg nem valósított megoldást kérjük számon, hanem a Fischer-Lichte által bejárt utat vizsgáljuk meg.

Jonathan Culler a szemiotika két atyjának eltérő pályafutását elemezve állapítja meg, hogy:

A szemiotika nyelvészeti modell alapján történő kigondolásával Saussure egy, a gyakorlatban kivitelezhető programot kínált, még ha ennek az is volt az ára, hogy a nyelvi és nem-nyelvi jelek közti hasonlóság fontos kérdéseit figyelmen kívül hagyta — olyan kérdéseket, amelyek végül is modellje kritikájához vezettek. Ezzel szemben Peirce az önálló szemiotika megalkotására irányuló kísérletével saját magát ítélte olyan taxonómikus spekulációkra, amelyek megtagadták tőle, hogy bármilyen befolyást is gyakoroljon a szemiotikára egészen addig, míg az el nem jutott a fejlettség azon fokára, amikor rögeszméje elfogadhatónak tűnt. Míg Saussure egy sor olyan kommunikatív gyakorlatot azonosított, amely profitálhatott a szemiotikai megközelítésből, és így gondoskodott az eljárás egy módjáról, Peirce ragaszkodása ahhoz a tételhez, hogy minden jel, keveset segített a diszciplína megalapításában, tűnjön ma követelése a szemiotikai perspektíva mégoly radikális, ám helyénvaló konzekvenciájának is. (Culler, 1981:23f).

Culler tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a strukturalizmus „mozgalmához” szervesen hozzátartozik a program azon tudományelméleti olvasata, amelyben a kód fogalmának heurisztikai szerepe hangsúlyozódik (vö. pl. Kelemen, 1984:19:34), és a tudomány integratív, szisztematikus szemlélete nyilvánul meg. Innen olvasva, a Fischer-Lichte-idézetben leginkább annak az antropológiai lehetősége hangsúlyozódik, hogy „közénk és belső vagy külső tárgyaink közé egy értelemrendező köztes birodalmat építsünk, egy összefüggésrendszert helyezzünk, amelynek segítségével értelemmel telítődnek a dolgok, megszólal, rendeződik a káosz, *parole*-lá változhat a világ ilyen vagy olyan részlete.” (Bókay, 1997:212). Mint a dolgozat első részében rámutattunk, Fischer-Lichte olyan színházelmélet megalkotására tesz kísérletet, mely a színház esemény-jellegét ragadja meg, és annak elméleti konzekvenciáira reflektálva dolgoz ki egy, a színházstudomány mindhárom hagyományos ágába (színházelmélet, -történet, előadáselemzés) integrálható szemiotikai rendszert, így foglalva össze a színházszemiotika eddigi eredményeit. Ennek az igénynek pedig csak olyan elmélet

felel meg, amely egyrészt összetettségében és belső kölcsönösségében (dialektikájában) mutatja fel a színházi jelentésképződés e három aspektusát, másrészt konkrét elemzési módszer(ek) levezetésére is lehetőséget kínál (vö. I.2.3.2.). Fischer-Lichte tehát a módszertani reflexió tematizálásának igényével nyúl a jelszerűséghez, ami azonban nemcsak a jelmodellek egyikének szerepére, hanem a modellválasztás aktusára és így a fischer-lichte-i szemiotikai hermeneutika „heurisztikai dimenziójára” hívja fel a figyelmet. A (színház)tudomány-alkotás igénye, a rendszeresség és a rendszerszervezés a strukturalizmus egészes kérdésfeltevéseit tükrözik, amit legtökéletesebben *A színház mint a kultúratudományok modellje* című tanulmánya (Fischer-Lichte, 1999) és az e témakörben folyó kutatások iránya bizonyít. Ebből a szempontból a saussure-i nyelvfelfogás mögött meghúzódó gondolkodásmód és a peirce-i, illetve morrisi jelmodellek nemcsak ismert, kidolgozott, több oldalról reflektált s így tökéletes eszközöknek, hanem olyan kiindulási pontnak is bizonyultak, amelyek adott esetben példaként, más esetben pedig a destrukciót előlegző negatív elrugaszkodási pontként funkcionáltak. Mindezek tükrében jogosultnak tűnik annak a hipotézisnek a felállítása, miszerint a saussure-i nyelv mint kód alkalmazása az SDT1ben nem a nyelv-modell taxonómikus ontologizálásának bizonyítéka, hanem a strukturalizmus ún. tisztán látó (canny)-jellegének megnyilvánulása (vö. Culler, 1997:27-37), a szemiotika pedig elsősorban heurisztikaként³⁶ lesz része az elméletnek.

I.2.2.2. A Fischer-Lichte-tanulmányok egyik leggyakrabban visszatérő tételmondata Morristól származik, mely szerint „a jelentés szemiotikai kategória”. E kijelentés azon az elven alapul, hogy „a jelentések létezésésként a szemiózis folyamatának egyetlen pontján sem rögzíthetők, hanem e *folyamatnak mint egésznek* a kategóriáiban kell definiálnunk őket.” (BED:22³⁷). A fischer-lichte-i jelentésképződés folyamat-jellegének az a történeti és élettörténeti meghatározottság a kulcsa, amely a kultúra jelentésváltozások folyamataként artikulálódó történetiségére ad magyarázatot. A jelentést egydimenziós értéként leíró elméletek azért nem alkalmasak egy ilyen kultúra-fogalommal dolgozó elmélet számára, mert a *jelentésséget* nem az állandó változás, nem a progresszió és regresszió folyamatában gondolják el (vö. BED:115ff). Erre a célra csak olyan modell alkalmas, amely egyaránt képes megragadni a

³⁶ Heurisztikán problémamegoldási stratégiák olyan halmazát értjük, amely nem elméletspecifikus voltánál fogva alkalmas arra, hogy különféle területekre is kiterjesszük. Önmagukban nem garantálják a megoldás eredményességét. Modellértékű, tehát a létrehozott konstrukció nem lép fel ontológiai igényrel és a vizsgálandó problémák fényében átalakítható (vö. Kertész, 1998). A saussure-i nyelvfelfogásból levezetett rendszer-fogalom heurisztikai szerepéhez lsd. Kertész, 1993.

³⁷ Varga Edina fordítása, kiemelés tőlem KG.

szinkrón és diakrón folyamatokat. Ily módon a választás éppen azért esik a morrisi jelentésfogalomra, mert a háromdimenziós jelmodell pontosan ezt az egészen belüli mozgást próbálja teoretizálni: a jelek és jeltárgyak, a jelek és jelek, illetve a jelek és jelhordozók között létrejövő szemantikai, szintaktikai és pragmatikai viszonyokat *dimenzióként* írja le, amelyeknek kölcsönös és mobil viszonya, azaz e viszony állandó változása ugyanannyira fontos, mint az egyes szinteken kialakuló kapcsolatok. Hiszen „abban a pillanatban, amikor a rendszer szinkrón működését félrerakom és a rendszer változásaival, tehát diakrón működésével foglalkozom, arra kényszerülök, hogy mindhárom szemiotikai dimenzióval törődjem: a jelentésváltozások csak mindhárom dimenziót érintő változásként írhatók le.” (BED:76).

Mint láttuk, a jelentésképződés folyamatát Fischer-Lichte olyan, „a recepció aktusa és a posteriori életgyakorlat között közvetítő instanciaként” (BED:16) értelmezi, amely kizárólagos lehetőséget nyújt arra, hogy — az észlelés és a jelentésképződés egyidejűsége és elválaszthatatlan volta miatt — megragadjuk a történeti és előítélet általi meghatározottságból fakadó szubjektivitásnak és a jelösszefüggések objektivitásának dialektikáját. Mivel a fischer-lichte-i elmélet a jelentéssel mint tartalommal is foglalkozik (az ebből adódó problémákat a későbbiek során kizárólag a *művészi* jelentésképződésen vizsgálja), szemiotikai hermeneutikájának arra is választ kell adnia, hogyan ragadható meg a jelentésképződés végtelen és szubjektív folyamatának objektivitása, azaz hogyan és hol épül be egy kontrollinstancia. A kérdés első részére egyáltalán nem, a második részére pedig csak a jaussi recepcióesztétika történeti olvasatának érvényességével vitatkozó *Iphigeneia*-tanulmányban kapunk explicit módon választ (vö. I.1.3.2.), így a továbbiakban a BED előfeltevéseinek rekonstruálásából következtetünk a megoldásra.

Ahogy a névadás elemzésénél láttuk, a jelentésképződés objektív tényezője a jelösszefüggés, helyesebben szólva a transzformációnak az a „pontja”, amikor a szubjektív jelentéstartalom egy jelösszefüggésben objektiválódik. Egyértelmű azonban, hogy ez a faktor nem objektív jelentésrészként, hanem sokkal inkább az arra irányuló szándékban ragadható meg, hogy a transzformáció végrehajtója kifejezze és megértesse magát. A névadás esetében (még) nincs szó kommunikációról, a világban benne lét nyelvi artikulációjáról, az önkifejezés és önmegértés aktusáról viszont igen, hiszen „a hermeneutikai tapasztalat valójában addig terjed, ameddig értelmes lények egyáltalán képesek a beszélgetésre.” (Gadamer, 1984:381). A fischer-lichte-i elmélet hermeneutikai indexe tehát a megértés elvi lehetősége felől határozható meg. A jelösszefüggés objektivációjának értelmezését esetünkben elsősorban az indokolja, hogy máskülönben az elmélet inkoherens részét képeznék a jelentésnek mint a denotáció és

konnotáció komplexumának a meghatározása. Magától értetődő, hogy a denotáció itt nem referensként és nem is a hjelmslevi értelemben definiálódik, hanem mint „egy jelölőnek egy jelölthöz történő egyértelmű hozzárendelése az illető nyelv szemantikai rendszerének, a kontextus és a kommunikáció körülményeinek ismeretében”, a konnotáció pedig „valamennyi olyan kulturális egység összességként, amelyet a jelölő a befogadó emlékezetében intézményesen felidézhet” (BED:23f). Azaz ez a jelentés-meghatározás az ún. interpretatív antropológia álláspontjával egybehangzóan (vö. I.2.1., I.3.3.) „az objektív és szubjektív valóság megkülönböztetése helyett a valóság konstruálásának folyamatára, annak mikéntjére helyezi a hangsúlyt. Abból indul ki, hogy a valóság nem eleve adott, hanem az állandó újraalkotás folyamatában létezik; és csak annyiban létezik, amennyiben az emberek egy adott csoportja a konstruálás szabályait, a konstruálás módját, és az ennek eredményeképpen létrejövő valóságot elfogadja. (...) Az így értelmezett valóság, a >világ< abszolút lényegét pedig a társadalmilag létrehozott jelentés alkotja.” (Niedermüller, 1995:200).

Mivel Fischer-Lichte a konnotáció meghatározását szó szerint Umberto Eco-tól idézi (1994a:108), a probléma árnyaltabb kifejtése céljából érdemes kitérni a denotáció- és konnotáció-fogalom kontextusára: a „kód ecoi filozófiájára” (vö. Kelemen, 1998:153-163). Az idézet így folytatódik: „A >felidézhet< nem pszichikai lehetőségekre céloz, hanem arra, hogy egy kultúra rendelkezik ilyennel. Egy kultúrán belül érvényes terminus interpretánsainak szekvenciája bebizonyítja, hogy a terminus minden olyan jellel összekapcsolódhat, amelyet bármilyen módon rá vonatkoztatunk.” (Eco, 1994a:108). A konnotáció terjedelmét, rendszerét tehát az a kultúra határozza meg, amelyben a jelentésképződés folyik, s amelyet Eco, mint „az emberi kultúra univerzumát” (Fischer-Lichte álláspontjával egybehangzóan) a „szemiózis univerzumával” azonosít (vö. Eco, 1985a:129ff). Ennek az univerzumnak (azaz a kifejezés és tartalom az emberi kultúra mindenkorai tradíciójában végbemenő társításának) a leírására azonban az olasz szemiotikus már *Az általános szemiotikai traktátus* (1975) óta megkezdte a (szótárral szembeállított) *enciklopédia*, helyesebben az enciklopédikus kompetencia fogalmának kidolgozását. Az ontologikus strukturalizmusát felváltó gazdagabb kódfogalom „projektjét vagy egy alapjául szolgáló metafizika vagy pedig egy metafora (vagy allegória) vezérli: a labirintus eszméje.” (Eco, 1985a:114). Eco itt egyértelműen a Deleuze és Guattari által rizómának nevezett labirintusra gondol,

amely a) interpretációk hálójá szerint strukturált. b) Virtuálisan végtelen, mert különböző kultúrák által realizált, sokféle interpretációt vesz figyelembe: egy adott kifejezés annyiszor és annyiféleképpen interpretálható, ahányszor és ahogy csak egy kulturális kereten belül egyszer is interpretálták.; végtelen, mert az enciklopédiáról szóló valamennyi diszkurzus önmagát vonja kétségbe. c) Nemcsak >igazságokat< regisztrál,

hanem sokkal inkább azt, amit a igazságról mondtak (...) d.) Az ilyen szemantikai enciklopédia sohasem fejeződik be és csak regulatív eszmeként létezik; ugyanis csak egy regulatív eszme alapján lehetséges a társadalmi enciklopédia egy adott részét azért elszigetelni, (...) hogy tényleges diszkurzusok (szövegek) bizonyos részeit interpretáljuk. (Eco, 1985a:129).

Az enciklopédiát ugyanakkor „a fa [s itt a „szótár” metaforájaként elemzett porphüroszi fára céloz — KG] hipotetikus természete tünteti ki: a fa nem a világ kellemes struktúráját ábrázolja, hanem annak leggazdaságosabb megoldásának bizonyul, hogy a tudás ismételt egyesítésének bizonyos problémáit körbejárjuk és megoldjuk. Ráadásul az enciklopédista tudatában van annak, hogy a fa ugyan rendszerbe foglalja saját tartalmát, ám szegényebbé is teszi azt” (Eco, 1985a:127). Kedvelt metaforáival Eco a „nem létező struktúrával” (vö. Eco, 1994a:357-437) dolgozó szemiotikák szemiózis-felfogását jellemzi. A jelentésképződés alfája és ómegája a jelentésségében végtelen emberi kultúra lesz, a denotáció és a konnotáció (mint a jelentés stabil, illetve kevésbé stabil komponenseinek) meghatározása pedig csak a kultúra, azaz a történetiségében létező és változó szemiózis megértésének függvényében lehetséges. A kontrollinstancia fischer-lichte-i elképzelésére tehát csakis olyan úton következtethetünk, mely a mindenkori kultúra vizsgálatára irányul.

I.2.2.3. Fischer-Lichte lemond e globális kultúrtudomány kidolgozásának igényéről, és kifejezetten a művészi jelentésképződés esetére dolgozza ki elméletét. Sőt, a színházelméletében a kilencvenes évek közepétől megfigyelhető változásokat (többek között) az indokolja, hogy a kortárs színházi törekvések elemzése kapcsán bizonyos szempontból módosítania kell (a *BED* és az *SDT* alapjául szolgáló) a kulturális rendszerek felosztásában artikulálódó kiindulópontját. A névadás példájában (I.2.1.2.) a jelentés (denotatív) részét azzal a tapasztalattal azonosítja, amelyet az adott tárgy (a nő) észlelése vált ki az interpretálóból. Különbséget téve a befogadás általánosan vett folyamata és az esztétikai recepció között, így határolja el egymástól a használati és nem-használati funkciót denotáló, illetve a jelentést esztétikai és nem-esztétikai kód alapján képező kulturális rendszereket (vö. *SDT*:14). A „költészet nyelve” és a „nem-esztétikai módon használt nyelv” közötti különbség taglalása során Fischer-Lichte élesen elhatárolódik a kérdésfelvetés azon megközelítéseitől, amelyek a poétikai funkció jakobsoni definícióján alapulnak, illetve az alkotás-befogadás folyamatát a technikai kommunikáció modellje alapján magyarázzák, sőt, még a „nyelv” kifejezés használatától is tartózkodik (vö. *BED*:138-143). Mivel azt a hermeneutikai alaptételt tartja szem előtt, miszerint a műalkotás recepciója változást idézhet elő a befogadó jelentésrendszerében, és mert a jelentésrendszer nemcsak az eddigi gyakorlat produktuma,

hanem a jövőbeli gyakorlat eszköze is, és mert így a mű befolyást tud gyakorolni a recepció aktusa számára posteriori életgyakorlatra, a problémát az esztétikai és nem-esztétikai *jelentésképződés* folyamata közötti viszony szemiotikai vizsgálatával látja megoldhatónak.

A vizsgálat kiindulópontját a színházelmélet egyik „toposának”, az utcai baleset példájának elemzésével támasztja alá, melynek értelmében a valós és a fiktív baleset különbségének kulcsa a látottak eltérő interpretációjában rejlik³⁸. A problémakör befogadócentrikus megközelítése eleve kizárja művészet és valóság viszonyának azon felfogásait, amelyek — mivel a viszony meghatározása egy, a jelentésképződés háromdimenzionalitása felől nézve „hiányos és preszkriptív művészetfogalom alapján történik” — szükség szerint apóriához vezetnek:

„Míg ugyanis a mimetikus művészetfogalom kizárólag az első relációt (jel — jeltárgy) vizsgálja, az expresszív pedig a másodikat (jel — jelhasználó) — ráadásul ez utóbbi csak az alkotóra korlátozódik — , addig az esztétikai művészetfogalom a harmadikra (jel — jelhordozó), a katartikus vagy hatáselméleti pedig ismételten csak a másodikra koncentrál, s ez utóbbi ellentétben az expresszívvvel a maga részéről a jel és a jel befogadójának viszonyát is tartalmazza. Bár elvétele található példa kétféle művészetfogalom kombinációjára is (így Arisztotelésznél, Diderot-nál, Lessingnél a mimetikusnak a katartikussal történő összekapcsolására) a felmutatott apória szempontjából azonban ez a kapcsolat következmény nélkül marad.” (Fischer-Lichte, 1983:201).

A kiutat ezért csak egy — e hagyományos megközelítések szemiotikai rekonstrukciójaként létrejövő — deskriptív modell jelentheti, amely a műalkotás befogadása során az egymás által definiálódó jeltárgyat, jelhasználót és a használt jelrendszert, azaz az anyagi jelhordozót egyforma mértékben veszi figyelembe.

A megoldást a Mukařovský-féle jelmodell morrisi olvasata jelenti³⁹. A Prágai Iskola vezetőjének művészetfogalma ugyanis azért alkalmas az említett apória fischer-lichte-i feloldására, mert az esztétikai funkció, érték és norma kategóriáiban a művészet (helyesebben az esztétikai) történeti-társadalmi, tehát változó kategóriaként és szemiológia tényként, tehát kommunikációs folyamatok tárgyaként és eredményeként definiálódik (vö. Mukařovský, 1988). Ez az elképzelés lehetővé teszi, hogy a műalkotást a jelentésváltozás felől (is) megragadhatjuk. A mukařovský-féle elméletnek ezért Fischer-Lichte olvasatában az a legjelentősebb pontja, hogy a műalkotást dinamikus struktúrának tekinti, hiszen amennyiben a műalkotást szervező esztétikai érték történetileg változik, akkor az egész struktúrának meg

³⁸ In: Fischer-Lichte, 1981:17 (*Zur Konstitution ästhetischer Zeichen*) a továbbiakban KAZ.

³⁹ Azt, hogy ne essen a mimetikus és az expresszív művészetfelfogás hibájába a lotmani modellálás és a kristevai folyamatban lévő szubjektum beiktatásával kerüli el (vö.: I.1.3.4.).

kell változnia. Ugyanakkor a műalkotás jelkénti definícióból következik, hogy a változás nem magában a műben, hanem a művészi kommunikációban történik.

A művészi jel különlegességét tehát Mukařovský abban látja, hogy a szemantikai és a pragmatikai dimenzió viszonya ez esetben más, mint a többi jelnél: azt állítottuk, hogy a szemantikai dimenzió általában véve befolyásolja a pragmatikait, illetve mindenekelőtt fordítva: a pragmatikai a szemantikait. Mukařovský szerint a művészi jelben éppen ez a kölcsönös viszony nincs meg. *A művészi jel nem egy konkrét valóságra vonatkozik, tehát ebben az értelemben nincs önálló szemantikai dimenziója: a szemantikai dimenzió csak a szintaktikaival szoros viszonyban lévő pragmatikaitól való függőségében alakul ki.* Azt a műalkotás jelkénti meghatározásából általánosan adódó lehetőséget, miszerint a jelentésképződés folyamatában megtörténő valamennyi recepció a mű egy másik összjelentését eredményezheti, a szemantikai és pragmatikai dimenzió ennyire szoros kapcsolata csak fokozza: hiszen a pragmatikai dimenzió szabályai, lévén a jelhasználó szubjektum szabályai, a legkevésbé állandók. (BED:145 — kiemelés tőlem KG).

A művészi jel autonomitásának elve tehát egyrészt a jelentésképződés társadalmi és történeti meghatározottságán, másrészt a befogadói munka központi szerepén alapul. Ugyanakkor a saussure-i (kétdimenziós) alapokon nyugvó, mukařovský-féle jel(entés)modellel pont az autonomitásban hangsúlyozott állandó folyamat-jelleg és az individuum szerepe nem ragadható meg⁴⁰. A jelentésképződés morrisi modellje tehát azért válik az ily módon értelmezett esztéticitás kifejezésének különösen adekvát eszközévé, mert szemiotikáját a következetesen hangsúlyozott relációs jelleg és a pragmatikai dimenzió jelentőségének primátusa jellemzi⁴¹. Ezzel a lépéssel tehát elméleti, történeti és heurisztikai síkon is lehetővé válik az esztétikai jelentésképződés meghatározása, leírása és interpretációja.

I.2.3. A művészi jelentésképződés és -változás határai

I.2.3.1. Azzal azonban, hogy a pragmatikai dimenzió dominanciája az esztétikai jelentésképződés kulcsává válik, még hangsúlyosabban vetődik fel a jelentésképződés és -változás határainak kérdése. Az életmű kétség kívül egyik legjelentősebb tanulmánya⁴² két irányból sürgeti a gadameri hagyomány-fogalom kritikáját: egyrészt a történelem-fogalom felülvizsgálata, másrészt azon szerep módszertani reflexiója felől, amelyet a történetiség tölt

⁴⁰ A mukařovský-féle szemiotikának a strukturalista koncepció számára hozzáférhetetlen területek, így az individuum és annak a művészetben betöltött szerepének vizsgálatára törekvő vetületét teszi majd színházzsemiotikájának kiindulópontjává Patrice Pavis, aki e hiányosságot az ingardeni fikcionalitás és ideologizálás műveletével hidalja át.

⁴¹ „Morris maga utalt arra egy későbbi művében (1973:324ff), hogy a szemiotika három részterülete (ti. szemantika, szintaktika, pragmatika — KG) nem egyenértékűen és differenciálatlanul állnak egymás mellett, hanem 1. szoros kapcsolatban vannak egymással, 2. egyfajta pragmatikailag integrált jelhierarchiát képeznek, azaz az átfogó jelelemzésnek e pontosított felfogás értelmében a három megnevezett részterület mindegyikét át kell fognia, illetve pragmatikailag orientálnak kell lennie.” (Eschbach, 1979:9).

be az irodalmi művek elemzése során (GI:96). A Mukařovský-olvasat (és egyáltalán a szemiotika felé fordulás) világossá teszi: megoldást csak az jelenthet, ha a kérdést a jelentésképződés folyamata felől fogalmazzuk újra.

A megértő szubjektum saját, történeti helyzetéből következő előítéletének reflexiója a szöveg megértéséhez szükséges, és jelentéseméletünk kontextusában azon jelentések reflexiójaként jelentkeznek, amelyeket a megértendő szövegbe vetítünk. Ennek az az előnye, hogy így *a megértés tárgyát nem a szövegen túlra, hanem magába a szövegbe helyezzük*, mégpedig a saját előítélet reflexiójának azon aktusába, ami pedig saját maga is megértési folyamatnak, és pedig olyan folyamatnak tekinthető, amelyben a szubjektum önmaga megértésére törekszik. Ily módon annak a sajátosságnak a belátása, hogy a jelentés transzcendentális érték, a szöveghermeneutika alapjaként jelenik meg: a szövegértés csak a nyelv tárgy-, idegen- és önmegértésének dialektikájában mehet végbe. A saját jelentések és keletkezési feltételeik reflexiója a nyelvben jelöli ki a történeti és élettörténeti reflexió egészének helyét, mégpedig azon feltételek rekonstrukciójaként, amelyek a mindenkori jelentésrendszert konstituálták. *Ily módon a szöveg olyan rögzített pontként jelenik meg, amelyhez a saját előítélet reflexiója annyiban mindig kötődik, amennyiben jeleihez csak akkor társítható jelentés, ha a megértő szubjektum keletkezésében tudja rekonstruálni az e jelekhez társított, saját — szubjektív — jelentést:* a saját előítélet reflexiója ily módon nem a szövegtől függetlenedve, hanem sokkal inkább olyan folyamatként jelenik meg, mely a szövegben használt jelekből indul ki és a folyamat eredményeivel együtt éppen ezekhez a jelekhez tér vissza. *Annak, hogy ez a folyamat lehetővé váljon, a jelentések különleges struktúrája a feltétele, amelynek denotatív összetevője (a mondat szintaktikai struktúrája alapján) egyértelműen megérthető, ha a szöveg és a recipiens számára közös szemantikai rendszerre, azaz egy bizonyos történeti nyelv denotatív rendszerére vonatkoztatjuk.* (BED:135 kiemelés tőlem — KG).

A szöveg(értés) illetén felfogása nem hagy kétséget afelől, hogy a naiv beleérzést és a reflektálatlan horizontösszeolvadást az előítélet, illetve az alkotás és a befogadás között feszülő (történeti) távolság reflexiója akadályozza meg, s ez ebben az esetben annak a denotatív rendszernek a feltérképezésétől függ, amelynek meg- és ottilétét a közlés és megértés igénye garantál(hat)ja. Tehát a jelentésképződés kölcsönössége és dialógus-jellege, a kommunikáló felek megértésre törekvő szándéka biztosítja azt a pontot, ahonnan nézve a fischer-lichte-i szövegfogalom minden strukturalista zöngéjű fogalma (a szöveg globális értelme, értelemstruktúrája, a szöveg révén keletkező értelemösvények⁴³) „átértékelődik”, és a műalkotás elvileg megszilárdíthatatlan hermeneutikai képződmény volta felől értelmeződik. A reflexió nélkülözhetetlensége azonban megköveteli, hogy pontosan rögzítsük: milyen feltételek mellett és hogyan hajtható végre (a jelösszefüggés *objektíválás*át is magába foglaló)

⁴² Fischer-Lichte, 1996 — a továbbiakban GI.

⁴³ Ezeknek a fogalmaknak és a hermeneutikai körnek az értelmezését lsd. a színházi szöveg kapcsán (I.3.3).

szövegjelentés (a mindenkori kultúra jelentéssége által szabályozott) denotatív és konnotatív rendszerének rekonstrukciója.

I.2.3.2. A jaussi recepcióesztétikában (a három szubtilitás elve alapján) az észlelő és értelmező olvasatot „követő” történeti olvasat biztosítja azt a kontrollinstanciát, amelynek során rekonstruálható lesz az egykori (és mindenkori) olvasó elváráshorizontja, s ez értelemszerűen saját előítéleteink reflexiójához-kritikájához és az alkotás-befogadás távolságának áthidalásához vezet. A fischer-lichte-i kritika elsősorban a recepciótörténet fogalmára irányul, mely a múlt és a jelen, a idegen és a saját megértési pozíciói között hivatott közvetíteni. A történeti olvasat megkérdőjelezésének hátterében annak a recepciófogalomnak a kritikája húzódik meg, amely nem ad választ arra, hogy „milyen funkciót töltsön be a recepciótörténet, ha egy mű értelmének kibontakozását nem entelecheia-szerűen gondoljuk el (és ha nem így gondoljuk el, akkor megoldhatatlan marad a szelekció problémája). (...) Ha abból indulok ki, hogy minden befogadó az ő saját, mindenkor más elvárási horizontja alapján egy műnek mindenkor más konkretizációjához jut el, az egyes konkretizációk közti közös vonás miatt — ami csak azért általánosan elismert és nem véletlenszerű, mivel az általam említett recepciókat e szempont alapján választottam ki nagy számú recepció közül — *éppen az általam szelektált recepciótörténetet nem kényszeríthetem rá a mai befogadóra, és vehetem el tőle annak a lehetőségét, hogy egy további számára aktuális konkretizációt találjon*. Ily módon a recepciótörténet nem a múlt és jelen között közvetít, hanem őket elválasztva közéjük áll” (GI:99f — kiegészítés tőlem KG). Fischer-Lichte értelmezésében a mű az alkotó és a befogadó jelentésrendszerének dialektikájában képződik, azaz a recipiens a jelentésképződés egy bizonyos szabályrendszere alapján — a hermeneutikai kör mozgásának megfelelően — mindig csak próbaként tulajdonít jelentést a műnek, amelyet az „legitimálhat”, de megváltoztatására, új szabályok alkotására és alkalmazására is készíthet. A jelentésképződés ily módon megváltozott szabályrendszerével a befogadó más jelentést ad a műnek, s ez által maga a mű is megváltozik, ami a recipienset ismételten újabb szabályok alkalmazására készítheti. „A mű tehát ily módon maga is azon tényezők egyikévé válik, amelyekből a jelentésnek a recipiens részéről bekövetkező felépítése függ: a mű jelentésének megalkotása azt feltételezi, hogy a recipiens jelentésrendszerében változás következik be, a recipiens jelentésrendszerében bekövetkező változás pedig ismételten hatással van a mű létrehozandó jelentésének változására.” (BED:152). Amennyiben a befogadó nem képes saját jelentésrendszerének reflexiójára (s újabb próba-jelentések, -értelmek alkotására), vagy — a naiv beleérzés eseteként — önkényesen használja saját szabályrendszerét, akkor ez a

dialektikus viszony felfüggesztődik. E helyzet előálltának okát Fischer-Lichte egyértelműen „azon konkrét történelmi szituáció kontextusának elvesztésében” látja, „melyben az adott mű keletkezett, s így ez a veszteség azoknak a pragmatikai szabályoknak a nem-ismeretében manifesztálódik, amelyek alapján az illető elemekre vonatkozó jelentésalkotás végrehajtható lenne.” (BED:152). E pragmatikai szabályok megismerését Fischer-Lichte szerint az alkotó jelentésrendszerének rekonstrukciója biztosítja, azaz a történelmi távolság feltételeztényezőik olyan csoportjaként jelenik meg, amelyekről a jelentésrendszernek az alkotó felőli megalkotása a keletkezés korában függhetett.

Az érvelés előfeltevérendszerének két sarkalatos pontja van. Az egyik — és Fischer-Lichte elsősorban emiatt kritizálja Jausst⁴⁴ — a mű és a befogadó (az állandó és kölcsönös változás szükségszerű lehetőségén alapuló) dialektikus viszonya, amellyel szemben Jausz ragaszkodik a recipiálendő szöveg, illetve a recipiens irodalmi és életvilágbeli elváráshorizontjának polaritásához. Ugyanezen az alapon kerül szembe Gadamerrel is, akinél a tradíció rögzül változatlanul adottként (és nem a recepció folyamatában újra és újra képződő instanciaként). A másik a jelentésképződés (élet)történeti meghatározottsága. A mű és befogadó sikertelen kommunikációjakor Fischer-Lichte szükségesnek találja, hogy rekonstruáljuk a keletkezés korában meghatározó és az alkotóra nézve releváns jelentésrendszereket, vagyis a *kor* fogalmának pontosítását kívánja meg. Ha a kultúra definíciójának a *jelentésség* volt az alaptétele, akkor a korszak is a jelentésképződés egyéni szabályrendszereinek bizonyos történetileg hasonló formációjaként értendő. Ezt látszik igazolni, hogy például a denotatív rendszer meglétét bizonyos művek bizonyos korokban történő elsődleges és könnyű, tehát az előítélet és a történeti távolság reflexiója nélküli megértésének a tapasztalata támasztja alá (vö. BED:151), s ennek okát abban látja, hogy a keletkezés és a befogadás élethelyzete megfeleltethető. A két aktus közös voltát a kor legkülönbözőbb „dokumentumainak” megismerésével lehet feltérképezni, s kiválogatásukban nemcsak az esztétikai jelentésképződés tanúságai, hanem a naplók, orvosi, jogi leírások, tanulmányok, a szórakozás formái, a történelemkönyvek vagy a levelek is szerepet játszanak⁴⁵. Ezek olvasatakor pedig mindig szem előtt kell tartani, hogy „segítségével [egyfelől] a mű jelentésrendszerét alkotjuk meg, másfelől pedig a mű jelentésrendszere az alkotó teljes jelentésrendszerének része” (BED:152). Fischer-Lichte tehát ebben a vonatkozásban a recepcióesztétika diszkurzusanalitikai kritikáját képviseli.

⁴⁴ Vö. BED:219 29. és 30. lábjegyzet. Vizsgálatunk szempontjából a fischer-lichte-i előfeltevérendszer rekonstrukcióján van a hangsúly, ezért nem foglalkozunk a felvetett problémára adható válaszokkal, kritikákkal.

A Jauss-kritika alapkérdése, hogy „miképpen lehetne és kellene módosítani a gadameri hermenutikát ahhoz, hogy így egyfelől megkérdőjelezhessük a >hagyomány tözsgyökerességét< és ezzel a klasszikus művek különleges helyzetét, másfelől pedig olyan módszert fejleszthessünk ki, amelynek segítségével a hermeneutikai folyamatok tudományosan ellenőrizhetően végrehajthatók és leírhatók lennének.” (GI:100). A hermeneutika és prágai strukturalizmus közötti párbeszéd egyik eredménye, hogy az adott mű „jelentéshordozó állományát” az adott kor „leleteinek” segítségével értjük meg, amelyek azonban nem statikus *jelentéssel bíró* rekvizitumokként, hanem egy, a ma felől konstruált és értelmessé tett, belső koherenciával rendelkező diszkurzus *jelentésses* részeként (*momentumaiként*) jelennek meg. Arra a kérdésre, hogy milyen kérdésfeltevéssel hajtja végre a múlt „sűrű leírását” (Geertz) és milyen elv alapján teremti meg (ha létrehozza) a különböző korszakok párbeszédét, a következő rész színház- és drámatörténeti vonatkozásai adnak majd választ. Ugyanakkor a Mukařovský-féle artefaktum és esztétikai tárgy megkülönböztetése arra figyelmeztet, hogy „a jelentést a tartalmi és formai elemek egyaránt hordozzák, összességük adja a mű dinamikus struktúráját” (GI:102) Azaz a műalkotás ily módon felfogott szintaktikai dimenziója (az ily módon értelmezett leírás) is része és fogódzója lehet az elemzés (az előadáselemzés) folyamatának, amit például az értelemösvényeknek az ún. zárt és nyitott művek (Bürger,) esetében eltérő szervezettségéről tett megállapítások is igazolnak (vö. BED:150).

⁴⁵ „Ha Jauss azt a kérdés-válasz horizontot akarja rekonstruálni, melyben Goethe *Iphigeneiaja* keletkezett, teljesen érthetetlen, miért nem használja fel Goethe már meglevő drámáit vagy a polgári és udvari színházról, Shakespeare-ről és a francia klasszicizmusról szóló vitákat.” (GI:99).

I.3. A fischer-lichte-i színházzemiotikai elmélet rekonstrukciója

I.3.0. „Talán már túl késő” kísérletet tenni a színház „különböző szemiotológiáinak és szemiotikáinak szintetizálására” — Anne Ubersfeld szavai (1982a:11) világosan jelzik annak a kérdésfeltevésnek az irányát, amely semmiképpen sem hagyható figyelmen kívül Erika Fischer-Lichte egy évvel később megjelenő művének vizsgálata során. Ha elfogadjuk, hogy keletkezésének tudománytörténeti helyzetéből (is) fakadóan egyrészt összefoglalja a színházzemiotika hőskorának és zenitjének kutatási eredményeit (vö. I.1.1.), másrészt ezt egy, a színháztudomány analitikus aspektusának kidolgozására és módszertani reflexiójára is lehetőséget adó szemiotikai hermeneutika talaján rendszerezi (vö. I.2.), akkor munkájának tartalmaznia kell annak a kapcsolatnak a reflexióját, amely a strukturalizmus nagyra törő szintéziselve és az egyedi elemzés elmélete és módszertana között áll fenn. E reflexió pedig az életmű további részében artikulálódó problémák kifejtésének lehet potenciális kiindulópontja. A továbbiakban tehát megvizsgáljuk, hogy 1.) az *SDT* milyen olvasatát adja a színházzemiotika hetvenes évek végéig elért eredményeinek, és 2.) a későbbi művek ismeretében hogyan rekonstruálhatók és melyek azok a pontok, amelyek a nyolcvanas évek közepétől nemcsak a német színházzemiotika, hanem az egész európai színháztudomány számára is kérdésként vetődtek fel. Ily módon hipotetikus előfeltevésként kezeljük, hogy az *SDT* (a *BED*hez hasonlóan) a fischer-lichte-i életmű olyan „interrogatív szövege”, mely nemcsak olvasóját, hanem alkotóját is arra invitálja, hogy a benne „implicit vagy explicit módon keletkező kérdésekre választ keressen” (Fortier, 1997:7). Ismételten jó kiindulópont tehát a színházzemiotika történetének fischer-lichte-i „elbeszélése”, amit különösen az támaszt alá, hogy a német színházzemiotikus több alkalommal is megalkotta a diszciplína történetének olvasatát (pl. 1989a,b,d, 1997a).

A *Zeitschrift für Semiotik* 1989/1. számának bevezetője *Az „érzések egyetemes nyelvétől” a „színház egyetemes nyelvéig”* címet kapta¹, ami kétféleképpen is értelmezhető. Az egyik olvasat az univerzalitásnak a szemiotika története során többféleképpen artikulálódó igényére helyezi a hangsúlyt (vö. pl. Sormani, 1998), és az idézőjeleket e kategória megkérdőjelezésére használja. Ezt bizonyítja, hogy a szám azokat a (mára már kanonikussá vált) tanulmányokat tartalmazza, amelyek finoman jelzik a kilencvenes évek színházzemiotikai kutatásainak fő irányait. Patrice Pavis tanulmánya (1989) a színházi jel és a színházi kommunikáció univerzális modelljei „után” a *mise en scène*-t² helyezi a vizsgálat középpontjába és — az Artaud-követő Copeau-ra és Ricoeur-re hivatkozva — pragmatikus szerepet tulajdonít neki: meg kell oldania azt a problémát, amit „a színházi jelek egy csoportjának és a szövegnek egy bizonyos közönség előtt történő szcenográfiai

demonstrálása” jelent. Azaz a *mise en scène* nem azonos a rendezői szándék megvalósulásával (*metteur en scène*), a szöveg felhangosításával (*metteur en parole*), hanem „az író megnyilatkozásának (*énonciation*) és a színházi aktus reális szituációjának újra-felfedezése, a nézői interpretáció folyamatában” (Pavis, 1993:133/142). Míg a francia szemiotikus felfogásában az előadás szövegszerűsége megszabadul a statikusság és a ténszerűség felhangjától⁴⁶, addig Hans-Thies Lehmann a bevett előadáselemzési módszerek és beállítódások kritikája alapján alkot korszerű és gyakorlati haszonnal is bíró rendezéstipológiát (vö. II.2.3.), Marco de Marinis (1989) pedig a közönségkutatás szociálszemiotikai aspektusának elemzésével a színházi recepció eddig egyoldalú és merev vizsgálatainak nyit új utakat. A nyolcvanas években jelentkező kihívásokkal való szembenézés tehát leginkább a különféle antropológiai, szociológiai aspektusok „bekebelezésével” ígéri a diszciplína újradefiniálását (s ennek folytán a színházzemiotika temetését inkább az *egyféle* színházzemiotika sírba tételeként értelmezi).

Míg ezek a tanulmányok az újszerű törekvések egy-egy irányára mutatnak, Erika Fischer-Lichtének *Az interkulturális rendezés szemiotikájáról* írott munkája (1989c) hangsúlyozottan kérdező modalitásba helyezi a bevezető címében másodszorra szereplő „univerzális” jelzőt.

Jóllehet, a színháztudomány mint egyetemi diszciplína részben az általános és regionális kultúrtörténetből (részben pedig az irodalomtörténetből) született meg, mindmáig nem kultúratudományként definiálta magát. Csak amikor a szociológia újra felfedezte a színház és a mindennapok közötti összefüggést (ahogy ez mindenekelőtt Jean Duvignaud és Erving Goffman írásaira érvényes), másrészt pedig a színháztudomány elkezdett érdeklődni az Európán kívüli, addig csak az antropológia kutatási tárgyának tekintett kultúrák iránt is, nos, csak ekkor gondolt vissza származásának kultúrtörténeti vonatkozásaira. Az impulzus nem utolsó sorban a színház fejlődése: a hatvanas évek performansz-kultúrája és egyféle (Jeřzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba esetében megfigyelhető) >rituális< színház körüli viták felől érkezett. A kultúrtudományos igénnyel fellépő, összehasonlító színházkutatás mindazonáltal még gyerekcipőben jár. (Fischer-Lichte, 1982b:8).

felül nem
hisz megfogható
és a kultúra
színe

Míg tehát — a helyzetet nagyon leegyszerűsítve — a francia, olasz és spanyol színházzemiotika (a posztstrukturalizmusra adott válaszként) az individuális és szociokulturális, illetve emocionális és racionális befogadói tevékenység felől definiálják újra a vizsgálat hagyományos tárgyait, addig Fischer-Lichte pontosan a szemiotikát ért egyik

⁴⁶ Az európai szemiotika francia ágára egyértelműen erőteljes hatást gyakorolt a francia posztstrukturalizmus, különösen Roland Barthes szöveg-elmélete (1996), amit Pavis-nál az intertextuális jelleg, Ubersfeldnél az örömlv színházi applikációjában lehet megfigyelni.

legsúlyosabb vád: univerzális metatudomány-igénye (vö. pl. Kelemen, 1971) jegyében vizsgálódik tovább.

Ebben a kontextusban válik jelértékűvé a Prágai Iskola méltatása és a színházzemiotika mint tudomány és nem-tudomány kettéválasztása. Bogatyrev, Veltruský, Brušák — mint már utaltunk rá — igen sok esetben a népszínház, a népművészet területéről veszik írásaik tárgyát, ami egyrészt a kultúra legkülönbözőbb (nem csak színházművészeti) manifesztumainak vizsgálatát, másrészt a történeti-társadalmi meghatározottság figyelembe vételét jelenti. Quinn végkövetkeztetése, miszerint „a Prágai Iskola írásai nem deklarálnak pánteatrális szemléletmódot, mivel a *teatralitás* percepciója mindig a társadalmi normáktól és a fenomenológiai vonatkozások kísérleti tesztelésétől függ” (1995:133), mint látni fogjuk, a fischer-lichte-i *teatralitás*-felfogás változásának kiindulópontja és alapelve is lehetne. Az pedig, hogy a színházzemiotika kezdeteit a XVIII. századra, Diderot és Lessing színházi, majd Lichtenberg pszichológiai, illetve Engelnek a mimikáról írott tanulmányaihoz köti, arról tanúskodik, hogy a színháztörténet szemiotikai vonatkozásait az életvilág, az emberi kultúra vizsgálatával párhuzamosan, illetve vele egységben értelmezi és magyarázza.

Részprobléma ₂ :	Az <i>SDT</i> kódmeghatározása (különösen a kódok hierarchiájának, illetve kód és üzenet a változás lehetőségét garantáló dialektikájának szempontjából) milyen olvasatát adja az színházzemiotika hetvenes évek végéig elért eredményeinek?
Munkahipotézis ₂ :	Az <i>SDT</i> (a <i>BED</i> hez hasonlóan) a fischer-lichte-i életmű olyan „interrogatív szövege”, amelyben rekonstruálhatók azok a pontok, amelyek a nyolcvanas évek közepétől nemcsak a német színházzemiotika, hanem az egész európai színháztudomány számára is problémaként (a „válság” jeleként) vetődtek fel.

I.3.1. A színház szemiotikája

A színházzemiotika fischer-lichte-i elméletének rekonstrukciója során tehát azokra a pontokra irányítjuk a figyelmet, amelyek a nyolcvanas évek színháztudományát és színházzemiotikáját meghatározó kérdésfeltevések, illetve a kortárs színházi diszkurzus megértésének szempontjából bírnak fontossággal. A jelzett koordináták feltérképezéséhez (az *SDT* recenzióin kívül) jó kiindulási pontnak bizonyulhat Patrice Pavis *A Possible Definition of Semiology* (A szemiológia egy lehetséges definíciója) című tanulmánya (1993:11-23), mely a diszciplína múltját és jelenét meghatározó kutatási irányokat a jelen és a sejthető jövő kihívásai felől értékeli. A választást nemcsak az indokolja, hogy Pavis azon kevés francia színházzemiotikus közé tartozik, akik élénk figyelemmel kísérik a diszciplína németországi történetét, hanem mert a pályáját meghatározó kérdésfeltevések és azok változásai bizonyos

szempontból a német színházzszemiotikával rokon vonásokat mutatnak. Ráadásul a diszciplína történetében csak e két kutató nevéhez fűződik a színházzszemiotika elméleti alapjain kidolgozott előadáselemzési módszer megalkotása⁴⁷.

I.3.1.1. A (színház)szemiotikai írások két visszatérő toposza a diszciplína hosszú története és a „szemiológia vagy szemiotika” kérdésének tisztázása. A választást, amelyet egyrészt a saussure-i, illetve a peirce-i jelmodell követésének (azaz a referencia meglétének), másrészt a — saussure-i szemiológia barthes-i újradefiniálásának értelmében — a természetes nyelv egyetemes modellkénti alkalmazásának, harmadrészt pedig — Greimas alapján — az önálló metanyelv szükségességének kérdésében hozott döntés határozott meg, a sok át- és újradefiniálódás nem könnyítette meg. Azt, hogy a nyolcvanas évek közepére gyökeresen megváltozik a diszciplína egészét érintő kérdésfeltevések iránya, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Fischer-Lichtével együtt Pavis is feleslegesnek tartja az ilyen oppozíciókban való gondolkodást (vö. Pavis, 1993:11), s így például a német színházzszemiotikus — Eco nyomán — egész egyszerűen és empirikusan csak a német nyelvterületen kialakult szokással magyarázza a „színházzszemiotika” elnevezést⁴⁸.

Míg a különböző meghatározások elsősorban a kód *jellegére* vonatkoztak, Pavis a kód *létét*, univerzalitását és fetiszizálását érintő kérdésekben jelöli ki a diszciplína különböző elméleteinek (egyik) orientációs pontját. Mint láttuk, a *BED* kiindulópontjául az emberi kultúra *jelentéssége* és történeti-élettörténeti meghatározottságból fakadó stabilitása, illetve változása szolgált. A kód tehát, mint a jelentésképződés (adott korban, társadalomban stb. kialakuló) rendjét rögzítő szabályrendszer, nem ontológiai igénnyel, hanem regulatív hipotézisként működött, mindenkori szemantikájának enciklopédikus jellegéhez pedig nem fért kétség (vö. I.2.2.2.). A kód meghatározásnak ez az, egy szemiotikai hermeneutika jegyében kialakuló nyitottsága azonban az *SDT* több pontján is megkérdőjelezhetőnek tűnik.

⁴⁷Eltérő szemiotikai alapokról (a saussure-i jelmodellen alapuló mukařovský-féle, illetve a háromdimenzionális peirce-i eltérő utakon, de azonos kérdésfeltevésekre keresik a választ, amelyeknek három legfontosabb közös állomása az előadás fogalmának ismeretelméleti differenciálása (*mise en scène*, illetve *rendezés*); globális diszkurzus, illetve globális értelem; az interkulturalitás és a kulturális, illetve társadalmi antropológia felé fordulás. A kutatások legutóbbi fázisában pedig eltérő különbség, hogy míg Pavis a (poszt)szemiotika pszichoanalitikus vonatkozásait applikálta, addig Fischer-Lichte az *atmoszféra* fogalmán alapuló új esztétika (Böhme) — leginkább konstruktivista — égisze alatt látja továbbfejleszhetőnek az előadáselemzés módszerét.

⁴⁸„A színházzszemiotika és a színházzszemiológia szisztematikus elhatárolása a dolgok állása szerint nem tűnik lehetségesnek. Ha empirikusan járunk el, megállapítható, hogy a színházzszemiológia fogalmát elsősorban a francia nyelvű alkotók használják, függetlenül attól, hogy Peirce jelfogalmával dolgoznak. Ellenben az angol, olasz és német szakirodalom elsősorban a színházzszemiotika fogalmával él, még akkor is, ha munkájuk Saussure szemiológiáján alapszik.” (Fischer-Lichte, 1989c:5; vö. Eco, 1994a:17. 1. lbj.).

A színház tehát kulturális rendszerként egy internális kód alapján tölti be a jelentésalkotás általános szerepét. Ez a kód szabályozza, hogy a.) mi számíthat — jelként — a színház jelentéshordozó egységének; b.) melyik jel, hogyan és milyen körülmények között kombinálódhat egymással, és c.) milyen jelentések társíthatók e jelekhez α) bizonyos kontextusokban és részben β) elszigetelve is. Ezen felül a színházi kód jeleinek, illetve jelösszefüggéseinek mind produkciója mind interpretációja egy externális kód szabályaitól függhet. (...) Nem indulhatunk ki abból, hogy a színházi kód egységes szabályrendszer értelmében létezik, hanem — mivel szemmel láthatólag nemcsak egy, hanem több színházi kód működik — differenciálnunk kell, mégpedig azon különböző szintek szerint, amelyeken a színházi kód mindig másképp képes realizálódni.

Mindenekelőtt megvizsgálandó, hogy általánosan és alapvetően milyen jelek, kombinációk és jelentések lehetségesek, függetlenül attól, hogy bármely kor és társadalom bármely előadásában ténylegesen használta- vagy használja-e őket. Ezen a szinten kerül sor azon elemek vizsgálatára, amelyek a színházi kódban egyáltalán funkcionálissá válhatnak. Ezt a vizsgálati szintet nevezzük a *rendszer szintjének*. (...) A lehetséges és elgondolható jelek, kombinációk és jelentések összességéből egy kultúra, egy korszak, egy társadalmi réteg, egy műfaj színházában csak bizonyos mennyiség realizálódik (...) Ezt a vizsgálati szintet a *norma szintjének* nevezzük. (...) Azt a vizsgálati szintet, amely egyetlen egy előadás kódját érinti, a *beszéd szintjének* nevezzük. (SDT1:12f/22).

Mint látjuk, a színházi kód fischer-lichte-i meghatározásának előfeltevérendszer (első olvasásra) alapvetően két pilléren nyugszik. Az egyik a kultúra szemiotikai definícióinak azon alaptétele, miszerint a kultúra jelrendszerek összessége; a másik a „*mi a színházi jel(ölő)?*” kérdés implikálta normatív válaszadás igénye. Fischer-Lichte elmélete a kódok egyfajta hierarchiáját feltételezi, vagyis azt, hogy bizonyos részrendszerek kódjai hiperkódként működhetnek. Ennek igazolására Lévi-Strauss — a taxonómikus strukturalizmus kvintesszenciájaként kanonizálódott — strukturális antropológiájához nyúl, amely „bebizonyította, hogy az olyan különböző kulturális rendszerek kódjai, mint például a nyelv, a rokoni kapcsolatok és házassági előírások, az étkezési szokások és a különböző dél-amerikai bennszülöttek mítoszai, egy közös, mindegyik alapjául szolgáló kód szerint strukturáltak.” (SDT1:11). A színházi jel meghatározásának artikulálásakor központi probléma, hogy a színházi kód *rendszer* szintjén történő vizsgálata hogyan egyeztethető majd össze azzal a kulcsfontosságú kiindulóponttal, hogy a fischer-lichte-i elméletben bármely jel csak a jelentésképződés három (szintaktikai, szemantikai és pragmatikai) dimenziójának (szabályrendszerének) kölcsönös viszonyában jöhet létre. A saussure-i és a peirce-i jel- (és nyelv)fogalom összekapcsolásának már érintett nehézségei (I.2.2.) egyrészt a pragmatikai dimenzió az első két vizsgálati szinten megoldhatatlan tematizálhatóságán, illetve az

*Az továbbiakban a *rendszer*, *norma* és *beszéd* fogalmait Coseriu *Sistema, norma, habla* (Montevideo, 1952) című művében kifejlesztett és meghatározott értelmében használjuk. A rendszer egy nyelv funkcionális oppozícióinak szintjeként, a norma azon szintként definiálódik, amely a funkcionális területtől függetlenül létező tradicionálisan rögzített elemeket tartalmazza, a beszéd pedig a szöveg, a nyelvi technika konkrét rétegeként. E munkában ezeket a fogalmakat a színházi kódra vonatkoztatva, ebben az értelemben használjuk.

előadáselemzésen csapódnak le, ami (hangsúlyozzuk: első látásra) a színház internális kódjának (a saussure-i performancia értelmében történő) egyszeri aktualizációjával tűnik azonosnak. Az *SDT* recenzióinak legnagyobb része (megállapításait legtöbbször csak a megszokott „problematicus”, illetve „meghaladott” jelzőkkel „bizonyítva”) e két tengely mentén értékelték a művet. Ezt a túlságosan is egyértelműen minősítő olvasatot azonban már csak a *jelentésség* központi kategóriája miatt is gyanakodva kellene fogadnunk, és mindenképpen meg kell keresnünk az elmélet azon pontját, ahol a teatralitás a (történetileg és élettörténetileg) változó értelmezések sorában artikulálódik. Mielőtt azonban kísérletet tennénk erre, és rávilágítanánk a jelzett megállapítások jóval összetettebb voltára, az *SDT* egyik (nem csak) nyelvi-formai sajátosságára kell röviden kitérni.

I.3.1.2. Elméleti munkák esetében szokatlan a „tropológiai dimenzió” vizsgálata, amire az *SDT* esetében azonban az előbbieken jelzett problémák tisztázásának céljából (is) szükség van. A háromkötetes ópusz megjelenésekor különösen jelentős volt az a hatalmas jegyzetapparátus, amely nemcsak a szemiotika és a hermeneutika, illetve a színházszemiotika, hanem a színház jelrendszereivel kapcsolatos csaknem valamennyi (elsősorban) angol, német és francia nyelvű munkát tartalmazza. „Főszöveg” és lábjegyzet-apparátus viszonyában számunkra elsősorban a *BED*, illetve a szemiotikai hagyomány strukturalista alapműveinek hivatkozásai fontosak, hiszen — mint láttuk — a fischer-lichte-i *jelentésség*-elmélet az értelmezési hagyományok legösszetettebb mezejével bíró terminusok finom újradefiniálásával tesz kísérletet a két tradíció egyféle közös nevezőre hozására. Nos, kétségtelen, hogy a *BED* alapmondatai szóról szóra ismétlődnek az *SDT* szövegében⁴⁹, és a hivatkozások is azt mutatják, hogy a két mű között szoros kapcsolat van. Ennek ellenére nem lehet véletlen, hogy a kritikák legnagyobb része meg sem említi a vizsgálat hermeneutikai horizontját⁵⁰, viszont még a szemiotikai szakfolyóiratok is felemlegetik a szöveg nyelvét eluraló strukturalista terminológiát (pl. Ingenschay, 1986:101f; Tancheva, 1994:158), amiben az elmélet taxonómikus-strukturalista vonásait látják igazolva. Míg tehát a *BED*-ben egyértelmű volt, hogy a szemiotika terminológiája éppen az újradefiniálás folyamatos aktusában tölthette be heurisztikai szerepét, addig az *SDT*-ben az ehhez nélkülözhetetlen finom (ön)reflexió csak a lábjegyzetekben van jelen (illetve a *BED* alapos ismeretének birtokában fedezhető fel). Ezt igazolja az is, hogy a munka három kötetben jelent meg, mintegy „megtestesítve” az elméleti, történeti és analitikus aspektus éppen tagadott (és Fischer-Lichte egyetlen más munkájában

⁴⁹ Lásd például az I.2. idézeteinek hivatkozásrendszerét!

⁵⁰ Kivételt képez Carlson, 1993; Sormani, 1998.

sem jelentkező) elválasztását, s ennek következtében — legyen bár csak a heurisztika eszköze (vö. I.1.) — sok esetben a legfontosabb gondolatmenet szakad meg a történeti és analitikus vonatkozásokhoz érve. (Ez lehetett annak az oka — kiváló példaként arra, hogy minden szöveget, tehát az ún. elméleti szövegeket is előítéllettel olvassuk — , hogy többen a *BEDet* tartásák a kutatónő *későbbi* munkájának.)

Umberto Eco a kód hipotetikus használata kapcsán beszél az *ontológiai szemfényvesztés*ről, ami „nem azt jelenti, hogy konstans modelleket próbálunk meg kifejleszteni, hogy aztán a modellek helyzetéből adódóan tovább differenciáljuk és árnyaljuk őket (ami a konstans tényezőket is kétségbe vonja). Hanem azt, hogy a feltehetőleg konstans tényezőket a vizsgálat egyetlen tárgyaként és végcéljaként, tehát mint vég- és nem új kétkedésekre indító *kiindulópontot* választjuk ki.” (Eco, 1994a:432). A XX. század vége felől egyértelmű, hogy ez a kétkedés többféleképpen is kifejeződhet egy elméleti műben. Ha az *SDT*t a fischer-lichte-i életművön belül vizsgáljuk, akkor annak a már említett, az interkulturalitás jelenségét szemiotikai szempontból elemző tanulmánnyal (1989c) kezdődő fejezete akár e kétkedés tematizálásaként is olvasható. Ugyanakkor az is tény, hogy magában az *SDT*ben inkább a kijelentések dominálnak, és a változások, illetve a nyitás felőli olvasat nemcsak a lábjegyzetekkel való aktív kommunikációnak, hanem a „jóindulat hermeneutikájának” függvénye is.

I.3.1.3. A felhozott példákra, illetve a lábjegyzetekben megjelölt művekre koncentrálna viszont alapvetően megkérdőjeleződik az *SDT* vázolt előfeltevés-rendszerének egyértelműsége, ugyanis előtérbe kerül a történeti meghatározottság és a kódok állandó változásának kérdése. Az internális és externális kódok viszonya (tehát egy esetleges univerzális hiperkód *léte*nek kérdése) egyfelől az ecoi szemiotikára tett gyakori hivatkozások felől revidiálhatók.

„A kód mint >nyelv< alkódok és kombinációs szabályok hálószerű komplexuma, amely messzemenőig összetettebb és tágabb jelentéskörre) bír, mint az olyan — egyébként átfogó — fogalmak, mint a nyelvtan. Egyfajta hiperkód (abban az értelemben, ahogy hiperkubusz is létezik), amely különböző alkódokat köt össze: erőseket és stabilakat, mint a denotatív kapcsolatoké, illetve gyengéket és változókat mint a periférikus konnotációké. (...) a kód feltehetően nem a Globális Szemantikai Univerzum egyik természetes feltétele, és nem is olyan struktúra, mely szilárdan és elmozdíthatatlanul alkotja a kötődések és elágazások komplexumának azt az alapját, amely valamennyi jelasszociáció működését indokolja.” (Eco, 1994a:130f).

Az ontológiai strukturalizmussal szembeállított módszertani strukturalizmus egyik alaptételét azért kellett még egyszer felidézni, mert a színházi kód fogalma elválaszthatatlan változásának

tényétől és lehetőségétől⁵¹. Ezt hangsúlyozza az a példa is, amely a XVI. század asztronómiai kódjában mint hiperkódban (!) bekövetkező és a heliocentrikus *világkép* kialakulását eredményező változásokat tárgyalja, azaz az üzenet elsőbbségét hangsúlyozza a kóddal szemben: vagyis egyértelműen a szemiotika azon fázisának alapelvét teszi magáévá, amelyben a nyelvvel szemben a szöveg kerül előtérbe. Tehát sem az internális és externális kód megléte, sem pedig egymáshoz való viszonyuk nem „kristályszerűen” stabil, azaz szó sincs egy lévi-strauss-i értelemben vett univerzális és szubsztanciális struktúráról: jel- és szabályrendszeréről mindig csak egy történetileg és társadalmilag adott korban és a benne élő szubjektumok interpretációjában beszélhetünk. Ennek következtében a *teatralitás* (mint a színház *sui generis* kulturális rendszerének) kódja sem örökérvényű.

Ha a kód ilyenén értelmezésének horizontjából vizsgáljuk meg az előfeltevésrendszer másik alappillérét, az ellentmondások egyrészt még kiáltóbbnak látszanak, másrészt könnyen feloldhatók. A „Mi lehet egy kulturális rendszer jele?”-kérdésre Eco a következő magyarázatot adja: „A kód diszkontinuus, diszkrét és a lehetséges tények kontinuumából kivágott szituációkat válogat ki, és ezeket olyan *egységként* határozza meg, amelyek a szóban forgó kommunikáció céljai szempontjából *relevánsak*.” (1994a:58). A kérdésre adandó válasz tehát ismételten egy adott kommunikációs helyzetben, a megértés és megértetés intenciójának megfelelően születik meg. Ily módon pedig egyértelművé válik, hogy a kódok rendszere (s így a kódokat alkotó jeleké is) a történetiségen és a történelmen alapul, azaz innen nézve interszubjektív jelenséggént definiálódik (vö. Eco, 1994a:417). A változás ténye, lehetősége és jelentősége felől értelmezhető az is, hogy Fischer-Lichte miért a coseriu-i hármas felosztáshoz nyúl a színházi kód vizsgálatakor. Coseriu saját rendszerét a saussure-i *langue / parole*-felosztás gardineri kritikájára alapozza, ami a *nyelv* és a *beszéd* számunkra is központi jelentőségű kapcsolatára irányul⁵². Ez indítja arra, hogy a funkcionális nyelv strukturálódásának rendszerezésekor — a tevékenységként felfogott nyelv individuális és egyszeri szintjét (a diszkurzust) érintetlenül hagyva — tovább differenciálja a *nyelv* pólusát a nyelvi norma, rendszer és típus szintjére. Az így létrejövő univerzális, történeti (egy konkrét nyelv), illetve individuális szintek kapcsán számunkra a rendszer és a norma, illetve

⁵¹ „Jelentés akkor keletkezik, ha egy jelet a jelhasználó egy jelösszefüggésen belül valamire vonatkoztat, a jelentés akkor változhat meg, ha a jelet a) egy másik jelösszefüggésbe illesztik, vagy b) valami másra vonatkoztatják, vagy c) másik jelhasználó használja. Amennyiben tehát a három dimenzió bármelyike megváltozik, megváltozik a jel jelentése is, mert a jelentés szemiotikai kategória.” (SDT1:8).

⁵² Mivel a nyelvnek az adott társadalmi-természetes nyelvre korlátozásából fakadóan az általános beszédtevékenységként felfogott *beszéd* szélesebb köre lesz, mint a *nyelv*, Gardiner a *nyelvet* a *nyelvezetre* cseréli fel és általános, univerzális tudásként határozza meg. Ennek következtében a két pólus közötti szimmetria helyreáll ugyan, ám (és szempontunkból ez lesz különösen fontos) a rendszerben nem kap helyet az egyes nyelvek (nyelvközösségek) szintje (vö. Coseriu, 1988a:60f).

egymáshoz és a *beszéd*hez való viszonyuk az érdekes: „A nyelvi norma egy bizonyos szempontból átfogóbb, mint a rendszer, hiszen nem-funkcionális vonásokat is tartalmaz, míg a rendszer csak azokat a megkülönböztető vonásokat tartalmazza, amelyekre azért van szükség, hogy a nyelv egysége (a kifejezés és a tartalom szintjén) ne cserélődjön össze egy másikéval. (...) Más értelemben viszont a rendszer átfogóbb, mint a *norma*, hiszen — mivel kevésbé meghatározottabb (a spanyol /b/ fonéma például nem igényli a norma által megkövetelt és meghatározott megvalósulásokat) — a nyelvi normában még nem realizált lehetőségeket rejt magában.” (Coseriu, 1988b:298). Ha arra keresünk magyarázatot, hogy Fischer-Lichte miért van szüksége a *norma* fogalmára, akkor a coseriu-i rendszernek pontosan az a vonása válhat hangsúlyossá, amely a rendszer és a norma viszonyát nem egyértelmű alá- és fölérendeltségként értelmezi, hanem a megvalósulási lehetőségeket, a realizálhatóság mértékét emeli ki⁵³.

Mivel Fischer-Lichte a kód definíciójakor egyértelműen az ecoi szemiotikát követi, a coseriu-i felosztás univerzalisztikus szintje a kódok hipotetikus és módszertani feltételezése felől olvasandó. Ez csak akkor valósulhat meg, ha a rendszerben szerves és központi helyet kap a kód és az üzenet dialektikája. Az így artikulálódó állandó változás tényét Fischer-Lichte a morrisi jeldimenziók hermeneutikai olvasatával emeli be rendszerébe: kihangsúlyozza, hogy amint egyetlen egy szabály is megváltozik, megváltozik az egész kódműködés. A változás — ahogy ezt Saussure és Coseriu is elismeri — mindig a *beszéd* szintjén indul el, ahol a relációk átrendeződését egy elem váltja ki. Hogyan kezeljük azonban azt az alapvető ellentmondást, hogy míg a jelentésképződés morrisi felfogásának szerves részét képezi az individuális interpretáció aktusa, addig a nyelvészetnek (tehát a rendszer és bizonyos értelemben a norma szintjének) ez nem tárgya. Munkahipotézisünk értelmében a kód differenciálása heurisztikai jelentőséggel bír. Ezt erősíti meg, hogy Fischer-Lichte nem a strukturalizmus vagy a szemiotikai hermeneutika elmélete felől indokolja a színházi kód három szinten történő vizsgálatát, hanem azzal, hogy a színház szemiotikai vizsgálata így a színháztudomány három tradicionális területébe: a színházelméletbe, a színháztörténetbe és az analitikus színháztudományba integrálódhat. Azaz — figyelembe véve a fischer-lichte-i műnek

⁵³ „Ebből az aspektusból (a nyelv megvalósulásának különböző fokozatai felől) nézve a *rendszer* lehetőségek, koordináták rendszereként jelenik meg, és ezek mutatják meg az utakat, amelyek bizonyos közösségekbe tartozó beszélő kifejezési igényei vagy akarata és kedve előtt nyitva állnak vagy el vannak zárva; sokkal inkább szabadság-lehetőségek, mint megkötések összessége, mivel számtalan megvalósulást enged meg és csak azt kéri, hogy ne befolyásolja a nyelvi eszköz funkcionális feltételeit; sokkal inkább tanácsadónak, mint megkötőnek nevezhetnénk. Ami ezzel szemben az egyén számára kötött, ami ténylegesen korlátozza a kifejezés szabadságát és a tradicionális megvalósulások rögzített keretein belül behatárolja a rendszer által kínált lehetőségeket, az a *norma*: a norma ténylegesen a szociális és kulturális meg hagyások kötelező megvalósulásainak rendszerének tekinthető; a norma a mindenkori közösség méretétől és módjától függ.” (Coseriu, 1970:209).

a színháztudomány németországi történetében betöltött szerepét (vö. I.1.0.) — a színházi kód *nyelv*, *norma* és *beszéd* szintjén történő vizsgálata azzal is magyarázható, hogy az elméleti, történeti és analitikus aspektusnak a módszertani reflexió szintjén megtörténő szétválasztása egy diszciplína kialakításánál akár létfontosságú lehet⁵⁴. Ennek ellenére nyitva marad a kérdés: a kód vizsgálatának ez a mégannyira heurisztikai megfontolásokból történő differenciálása nem gátolja-e meg a legfontosabb folyamatok kifejtését? Hogyan ragadható meg a változás folyamat jellege egy olyan rendszerben, amely végül is nem tagadja a jelműködés folyamatos voltának jelentőségét, de tematizálni képtelen azt?

I.3.2. A színházzemiotikán „innen” — a *teatralitás* fogalma

I.3.2.1. Miután megvizsgáltuk azokat a legfontosabb koordinátákat, amelyek a legalapvetőbb szemiotikai terminusok Fischer-Lichte-i használatát szabályozzák, a színház nyelvéről tett konkrét megállapításaira térünk rá. Az előző rész egyértelművé tette, hogy az *SDT*-ben mintegy egymás mellett élnek a színház nyelvének strukturalista, illetve azt a kortárs recepcióelméleti olvasatok felől feloldani igyekvő törekvések. Erre és az ebből adódóan tisztázatlan kérdésekre utal a jelenkori színházzemiotika egyik legnagyobb hatású alakjának, Jean Alternek a javaslata, miszerint a diszciplína (és az egész színháztudomány) alapjául szolgáló, a „literarité” mintájára megalkotott *teatralitás* (teatralité, teatricality, Theatralität) terminust — strukturalista felhangja és a meghatározások sokfélesége miatt — váltsa fel a *színház*⁵⁵ (teatrality) (Alter, 1981:113). Bár a terminológiában nem következett be alapvető változás, a javaslat kiválóan jelzi a kilencvenes évek színházzemiotikájának azon tendenciáit, amelyek a legalapvetőbb fogalmak újradefiniálását, azaz a színházelmélet hagyományos kérdéshorizontjainak megváltozását sürgetik.

Az *SDT* a *teatralitást* tekinti a színház minimáldefiníciójának, azaz a *rendszer* szintjén vizsgált színházi kód alapjának, és fogalmát a színház kultúrában elfoglalt helye és funkciója felől közelíti meg. A különböző kulturális rendszereket a jelentésképződés sajátosságai alapján sorolja használati funkciót denotáló és nem-denotáló, illetve (az utóbbin

⁵⁴ Gondoljunk csak arra, hogy például Anne Ubersfeld a színházzemiotika egyik pedagógiai céllal készült kézikönyvében (1977) *metodikai* indoklással azt tartja helyesnek, ha szétválik a dráma és a színház fogalma, holott a francia színházzemiotikus kutatásainak középpontjában éppen e két jelenség egyáltalán nem egyértelmű viszonya áll.

⁵⁵ Mivel a magyar szakirodalomban a *teatralitás* terminus terjedt el, nem állítható oppozícióba az angol *teatricality*-nek megfelelő *teátralitással*, amely érzékelteti az angol szóban bennlévő és a javaslat szerint leghagyandó melléknévképzőt. A *színház* fordítást az indokolja, hogy a javaslat pontosan a régi terminus nyelvészeti felhangja és túlspecifikált körülírása ellen irányul, illetve — bár használatos az egyedi művészi formára — jelzi, hogy a vizsgálatok a mindennapok legkülönbözőbb területeire is kiterjeszthetők.

belül) esztétikai és nem-esztétikai kód alapján működő csoportokba. Az osztályozás (bináris) elve szerint „a színház egyfelől a kulturális rendszerek egyike (...), másfelől *sui generis* kulturális rendszer, amely speciális teljesítménye alapján minden más kulturális rendszertől szignifikáns módon különbözik.” (SDT1:7f). A *teatralitás* definíciójához pedig az a kérdés vezet el, hogy „vajon a színház — eltekintve attól a tényről, hogy, mint mindegyik kulturális rendszer, egy speciális internális kódot követ — a többi, a jelentésképzést esztétikai kódok alapján végző rendszerrel is oppozícióban áll-e?” (SDT1:14). A színházi jelentésképződés sajátosságait tehát a mindennapokkal szemben definiálódó művészet rendszere felől határozza meg, mely kitétel a *sui generis* kód mibenlétét a művészet (mindenkori) fogalmától teszi függővé. Önmagában semmit sem lehet kifogásolni azon, ha egy elmélet a *teatralitás* vizsgálatának tárgyát és célját a színház *művészeti* ágára korlátozza, különösen akkor nem, ha ez — a *BED*del összhangban — egy elméletileg kidolgozott művészet-fogalom alapján történik. Ám az SDT1 első mondata⁵⁶ kifejezetten és hangsúlyosan a színház jelenségének átfogó, kultúratudományos vizsgálatát tűzi ki célul, ami arra irányítja a figyelmet, hogy az oppozícióalkotás, helyesebben a színház kulturális rendszerének illetően besorolása problematikus.

A vizsgálati korpusznak ez a kijelölése három szempontból is megkérdőjelezhető. Egyrészt alapvető problémaként merül fel a keleti és az európai színházi tradíció összevetésének lehetősége, ugyanis — mint látni fogjuk — a fejtegetések csak az európai kultúrkörhöz tartozó (vagy legalábbis a színházi eseményben e tradíció tagjaként résztvevő) néző esetében lesz teljes egészében tartható⁵⁷. Másrészt az a tény, hogy az alteritás korának színházi kultúrájában (tehát az ősi rítusokban is) a vallási, ünnepi szertartások a mindennapok szerves részét képezte, és hogy így a színházi jelentésképződés, a megértés problémátlan és közösségi jelleget öltött (vö. Bókay, 1997:25-50; Bécsy, 1992), nemcsak a *teatralitás* meghatározásának univerzális igényét vonja kétségbe, hanem az elmélet azon sarkaltos pontját is, miszerint a színházi-esztétikai kód meghatározása történetiségében változhat. Harmadrészt — mint láttuk — Fischer-Lichte a művészi jelentésképződés sajátosságait pontosan azért az „utcai baleset” példáján magyarázza (I.2.2.3.), hogy a befogadói munkára, az interpretációnak a mindennapoktól eltérő voltára hívja fel a figyelmet. Bár

⁵⁶ „Színházat a legkülönbözőbb kultúrákban játszanak: az ún. primitíveknél, mégpedig mind az agrárkultúrákban, mind a halászoknál és a vadászoknál, a régi keleti magaskultúrákban, mint pl. a perzsáknál és törököknél, indiaiaknál és malájoknál, japánoknál és kínaiaknál, és a teljes európai kultúrkörben - ahol kultúrával találkozunk, mindig rábukkanunk a színház formáira.” (SDT1:7.).

⁵⁷ Ezzel a kérdéskörrel e dolgozat keretén belül egyáltalán nem foglalkozunk. Mint látni fogjuk, az, hogy a színház az ún. valóság reális és materiális elemeit használja színházi jelekként, természetesen minden kultúrára érvényes, ám a jelek jelkénti működés, tehát a jelentésképződés denotatív rendszerére vonatkozó megállapítások egyetemesége már erőteljesen kétségbe vonható.

gondolatmenetéből logikusan következik az önálló szemantikai dimenzió hiányának (mint a művészi alkotások befogadásának) tézise, ugyanezen példa alapján a mindennapok színházszerű eseményeinek sajátosságaira is rákérdezhetünk (vö. pl. Burns, 1972; Fiebach, 1978), amelyek más típusú magyarázatot (is) igényelnek. Nos, az *SDT1* felütése után hirtelen és alig reflektáltan záródik le az az univerzális, a kultúra egésze, tehát a mindennapok felől is kérdező megközelítés, ami a színház kulturális rendszerének vizsgálatát jellemzi. Ez azért is fájó, mert a hetvenes évek végétől kezdve ez a kérdéskör tekinthető a színházelméleti kutatások egyik meghatározó irányának. Csak a kilencvenes években írt tanulmányok irányítják a figyelmet az *SDT* azon (a minimáldefinícióban, a színházi jelek sajátosságairól tett megállapításokban, illetve a történeti vizsgálatokban fellelhető) pontjaira, amelyeken haladva Fischer-Lichte tett és tesz kísérletet e problémakör körüljárására (vö. I.3.3.).

A >színház< kulturális rendszere által létrehozott mindenkori összefüggés — az előadás — azzal a különleges vonással bír, hogy nem választható el alkotóitól, a színészekről. A színház anyagi artefaktumának (Steinbeck, 1970:149ff) nincs — egy képhez, vagy egy vers szövegéhez hasonlóan — alkotóitól függetleníthető, rögzíthető autonóm léte, hanem csak létrejöttének folyamatában létezik. (...) Az előadás ezen speciális létmódjából adódik a színház egyik további fontos jellemzője: abszolút jelenidejűsége. Míg egy száz évvel ezelőtt festett képet megnézhetek, egy régmúlt időben íródott regényt elolvashatok, addig csak olyan előadásokat nézhetek meg, amelyek ma, jelenleg játszódnak. (...) A színházi előadás speciális létmódjával szoros összefüggésben állnak alkotásának és befogadásának speciális feltételei. (...) a színházi előadás produkciója és recepciója szinkron folyik. (...) Ez az egyidejűség egyrészt a színházi előadás speciális létmódjára, másrészt a színház kulturális rendszerének másik fontos vonására utal: (...) nyilvános jellegére. (...) A színház mindig nyilvános rendezvényben valósul meg (vö. Rapp, 1973:171-243). (...) A >színház< kulturális rendszere tehát — az előbbiekből következően — két olyan alkotóelemet feltételez, amelyről egy színház sem mondhat le: a színészt és a nézőt (vö. Rapp, 1973:91-111). Ez a két alapelem implicite egy harmadikat tartalmaz. Hiszen a színész csak akkor színész és nem egyszerűen A, B vagy C személy, ha valaki mást ábrázol, mint saját maga, mégpedig X-et, Y-t vagy Z-t, vagyis amikor *szerepet* játszik. A színháznak tehát, minimális feltételeire redukálva, egy A személyre van szüksége, aki megtestesíti (verkörpert) X-et, miközben S nézőként van jelen (zuschaut) (Bentley, 1998:123). (*SDT1*:16).

I.3.2.2. Az Eric Bentley-i hármasságra épülő definíció mind a mai napig a színház legismertebb meghatározása. Az *SDT*ben kiemelődik *A dráma élete* pszichológiai kontextusából, és a *szerep*, a („megszemélyesítést” felváltó) test, illetve a nézői munka hangsúlyozásával a jelentésképződés sajátosságaira irányítja a figyelmet. Jelértékű továbbá az is, hogy a (Prágai Iskola színházzemiotikai kutatásaira erősen építő) mű nem veszi át Otokar Zich *teatralitás*-definícióját, amely a jelenséget egyértelműen azon kapcsolat felől közelíti meg, ami „a szöveg, az előadás és a nézőnek a valóságra vonatkozó előzetes tudása mint a jelentésadáshoz szükséges lényegi kondíció között jön létre” (Quinn, 1995:44f — kiemelés

tőlem KG). Az *SDT* éppen arra törekszik, hogy a színházi jelentésképződést hangsúlyosan önálló kulturális (és művészi) rendszerként, tehát az irodalomtól elválasztva vizsgálja, melynek következtében a minialdefinícióban nem kell(ene), hogy helyet kapjon az írott mű bármely sajátossága.

I.3.2.2.1. Ennek ellenére az első rész példaanyaga részben, a harmadik pedig — mivel az előadáselemzési módszer érvényességéért csak a dramatikus alapanyaggal dolgozó előadásokra szűkíti — egyértelműen azt sugallja, hogy *szerepen* a drámai alak értendő. Amennyiben az I.3.2.1.-ben rögzített problémák miatt az elméleti megállapításokat az európai irodalmi színházra érvényesként olvassuk, akkor a *szerep* ilyenén értelmezése végül is elfogadható⁵⁸. Amennyiben viszont — és a továbbiakban ezt az utat követjük — továbbra is fenntartjuk azt az igényt, hogy kultúratudományos igénnyel közeledünk a színház jelenségéhez, akkor az AXS meghatározás olyan integrációs pontként értelmeződik, mely lehetővé teszi a színházszemiotika eddigi kutatásainak átfogó rendszerezését. Ezen belül pedig a *szerep* az a tényező, amely nemcsak összefog(hat)ja, hanem más összefüggésbe is helyez(het)i a színházi szemiotizáció (Barthes „kibernetikai gépezet”-metaforája óta elterjedt és Veltruský által megfogalmazott) alaptételét: miszerint a színházban minden jellé válik (vö. Barthes, 1969), illetve a színházi jelek ikonikusságának Bogatyrev által tematizált problémáját (vö. 1976). A *szerep* jelentőségét leginkább a színházi jelek egyik sajátossága, az ún. osztenzió jelensége kapcsán kirobbant vitán keresztül lehet megvilágítani. A fischer-lichte-i műben jó okkal nem említett kategória át — „a hasonlóság extrém tendenciájaként” (Quinn, 1995:62) — először a cseh Osolsobě alkalmazta a színházra, ismertté azonban Umberto Eco-nak a színházi jelről írott tanulmánya kapcsán vált.

Eco Peirce példáját továbbgondolva azt vizsgálta, hogy mi történik akkor, ha egy részeg katona kiáll egy pódiumra és megmutatja magát, illetve jelenléte jelelméletileg miben különbözik a szóétól vagy a képétől. A megmutatás vagy osztenzió aktusa a jelölés egy különleges módja, mert az adott tárgyat / személyt stb. nemcsak az adott tárgy / személy stb. *osztályaként* mutatja fel, hanem „e célból hangsúlyozottan *de-realizálja* az adott tárgyat” (Eco, 1977:110). Eco a mindennapi élet példáin szemlélteti az osztenzió jelenségét, amelynek során a de-realizáció bekövetkeztét, azaz a jelezés *meg-*, illetve *fel*mutatáskénti értelmezését a mindenkor társadalmi megegyezéstől teszi függővé. Ha elfogadjuk, hogy az osztenzió — a

⁵⁸ Ezt a megállapítást arra alapozzuk, hogy az ún. irodalmi színház (Sprechtheater) fejlődését az 1970-es évekig a drámai világ előadásának, rendezésének, színpadi interpretációjának kérdései, módjai határozták meg, mely hagyomány abból a szempontból egységesnek tekinthető, hogy a színházi előadás mindenképpen egy zárt

megmutat(koz)ás révén — az előadás (sőt a művészi jelezés) alapvető eszköze, felmerül a következő kérdés: a színházi jel teatrális voltát a megmutatás effektusa adja-e, vagy pedig az, hogy — Bogatyrev érvelése szerint — jelek jele, azaz hogy nemcsak egyszerűen reális tárgyak jeleként működik, „hanem az *alakok* és helyzeteik milyenségére, gazdasági helyzetére és általánosan a társadalmi állapotára mutat.” (Quinn, 1995:63). Míg az előbbi esetben a megmutatás színházi voltát mindig az adott társadalmi kontextusban érvényes színházi *keret* (Goffman), azaz egyféle befogadói szokásrend rögzíti (vö. I.3.3.), addig az utóbbi érvelés szerint a teatralitás létrejöttét, a nem-színházi jelenségektől való elhatárolódást a *szerep* megléte biztosítja⁵⁹. Bár Osolsobě végül (visszakozva) kijelenti, hogy az osztenzió a színházi jelműködésnek csak a dokumentarista és történelmi darabok esetében előforduló speciális esete, a felvetődött probléma nem oldható meg ilyen egyszerűen⁶⁰. Bogatyrev gondolatmenete arra irányul, hogy a színház „jelek utáni vágyát” (*density of signs*) tematizálja. E jelenséget azonban a jelentésképződés tartalmi vonatkozásai felől közelíti meg, amikor azt mondja, hogy mivel a színházi jel jelek jele, a színházban minden jel közvetlen, denotatív jelentésén felül különleges konnotatív erővel bír, azaz például nemcsak a részeg emberek osztályát jelenti (denotálja), hanem magát a részegséget, annak az alak milyenségéből fakadó további attribútumaival. Az osztenzió azonban ennél több, illetve kevésbé korlátozott, hiszen — ahogy Eco írja — „részeg emberünk többet tesz a részegség konnotálásánál. (...) az antoníma által ironia is keletkezik. Ő, a részeg, az alkoholizmus áldozata ironikusan mindennek ellentétéként is ott áll; ünnepli a vérmérséklet e kalandját. Implicit módon azt mondja: >Ilyen vagyok, de nem szabadna ilyennek lennem és nektek sem szabad hozzám hasonlóvá válnotok.< Vagy egy másik szinten: >Látjátok milyen szép vagyok? Fel tudjátok fogni, hogy az emberiség mily nemes példányát reprezentálom?< Az ironia megértéséhez azonban megfelelő *keret* szükségeltetik.” (Eco, 1977:116).

A morrisi jelfogalommal dolgozó szemiotikai érvelésbe (mely szerint „valami csak azért jel, mert egy jelhasználó valaminek a jeleként interpretálja”) beilleszthető az interpretációs *keret*: ez azonban nemcsak azt jelenti, hogy a *kereten* belüli dolgokat másként látjuk, másként értjük, hanem azt is, hogy tisztában vagyunk a *keret ottlétével*, vagyis nemcsak a részegség, hanem a de-realizáció is jel(ölt) funkcióval bír, s így a beszéd instanciáját körülvéve és azt abba horgonyzó valóságra is rámutat. Ez a megmutatás (a reprezentáció) vezethet az idézetben említett retorikai (és ideológiai) szintre, amellyel szemben Bogatyrev (és

kozmosz létrehozására irányult, amelyben jelentéstaniilag egységes alakok interperszonális viszonyrendszere dialógusban fejeződik ki (vö. Lehmann, 1999:41-73).

⁵⁹ A kérdés természetesen nem kizáró választásként artikulálódik: elsősorban arról van szó, hogy a színházi jelezés több aspektusa közül melyiknek tulajdonítunk elsődleges jelentőséget.

az *SDT*) megmarad a jelentésképződés szemantikai szintjén, ahol az ún. valóságra vonatkoztatottság (az asztal mint dísztet egy asztal) a denotátum, a szerepre utaltság (az asztal Orgon asztala) és annak értelmezése pedig a konnotátum. A különbség tehát abban (is) rejlik, hogy a *teatralitás* definíciójában helyet kap-e, tematizálódik-e, és ha igen, hogyan, a színházi jelezés és jelentésképződés pragmatikai dimenziója. Az *eco*i eszmefuttatás a de-realizáció (megmutatás) és a *keret* kategóriájával a jelműködés folyamatát a jel és nem a jelek rendszere felől közelíti meg, illetve a rendszer funkcióját a befogadói folyamatba építi. A Fischer-Lichte (művészi) jelentésség-elméletében központi szerepet játszó és a szemiotikai hermeneutika belső dinamikáját biztosító pragmatikai dimenzió tematizálását azonban az akadályozza meg, hogy ez rendszerében a norma, illetve a beszéd szintjén fejezhető ki, tehát nem lehet része a *sui generis elmélet*nek, azaz kizáródik a *teatralitás* általános definíciójából. (Más kérdés, hogy — mint látni fogjuk — az előadáselemzés során sem tudja megoldani azt a nem csak módszertani problémát, amit ennek a dimenzióknak az elemzése jelent.) A nézői befogadás a rendszer szintjén a szerepre vonatkoztatottság felismerésében „merül ki”, azaz a *teatralitást* a szerep mint önálló és bizonyos értelemben zárt jelentéstani egység biztosítja. Nem véletlen, hogy Fischer-Lichte pontosan akkor fog lemondani a szerep faktoráról, és kezdi el használni a *keret* terminusát, amikor egyfelől (az elmélet tesztelését is szolgáló előadáselemzések során) a posztdramatikus színházban megkérdőjeleződik a színpad alakokból felépülő kozmikus világszerűség, másfelől történeti kutatásai — elsősorban az interkulturalitás jelensége kapcsán — a kódváltásokra irányítják figyelmét, és éppen a legfontosabb meglátások értelmezésében akadályozná meg a kód elméleti, történeti és analitikus vizsgálatának elszigeteltsége.

I.3.2.2.2. Hatványozottan fontos tehát a színház másik két alkotóelemének (a színész és a néző) vizsgálata, mely tényezők mindegyike más és nélkülözhetetlen „tulajdonsággal” válik alaptényezővé. A színházi folyamatban betöltött szerepük a (színházi) jelentésképződés kommunikatív értelmezését tükrözik, s ennek jelentősége különösen annak tudatában válik hangsúlyossá, hogy a kilencvenes évek horizontjából egyértelmű tény: bár valamennyi színházszemiotikai munka *implicit* előfeltevése, hogy a színházban kommunikatív folyamatok zajlanak, a tényezők, a kommunikációs formák és szintek csak nagyon ritkán fogalmazódnak meg *explicit* módon (vö. Mahrsberg, 1990:13-29). Talán a színházszemiotika ezen kérdéskörére jellemző leginkább, hogy az egyes állásfoglalások egy másik elmélettel folytatott vita során érlelődnek meg. Az *SDT* esetében egyrészt az egész diszciplína számára kiindulópontot jelentő Mounin-féle (1970), illetve a jóval későbbi, ám a színházszemiotika

⁶⁰ A történelmi eseményeket feldolgozó előadások elméleti problémáihoz lsd. Rokem, 1998.

„válsága” szempontjából (látszólag) sokkal nagyobb revelációval bíró Kirby-féle (1982) elképzelés kritikája az érdekes.

A francia szemiotikus (Buysens-re hivatkozva⁶¹) a színházi folyamatot a behaviorizmus inger-válasz-modelljével tartja ábrázolhatónak, mivel a színházban nem teljesül a feladó és a befogadó reciprocitásának alapelve, s így módon az előadás egy, a színpad felől induló információáradatnak fogható fel. Az, hogy Mounin a színházi folyamatokat a nyelvészeti modellel mint *a* kommunikáció kizárólagos etalonjával méri, a különböző kommunikációs modellek alkalmazhatóságának, azaz bizonyos értelemben a szemiotika mint modelláló tudomány lehetőségeinek lényegi szerepéről árulkodik. Hiszen a színházi kommunikáció különböző elképzeléseinek története egyértelműen azt bizonyította, hogy a színházi folyamat kommunikatív tényezőinek megragadása, az ábrázolás árnyaltsága elsősorban a modell produktivitásán múlott (vö. pl. Kobler, 1974; Schäfer, 1988). Így módon egyértelmű, hogy a fischer-lichte-i kultúraelméletbe ágyazódó *SDT* számára a technikai kommunikáció modellje éppoly kevésbé követendő, mint a nézői befogadás folyamatát (csak) a percepció szintjén érzékel(tet)ő modellek. Irányadóvá csakis olyan út válhatott, amelyben szerepet kap a jelentésképződés kölcsönössége, s így a színész és a néző viszonyát mindkettőjük kultúrába-ágyazottsága (azaz antropológiája) felől „szemlélteti”.

A német színházszemiotikus ennek jegyében ért egyet a Kirby provokatív tanulmányáról írott Carlson-féle kritikával, amelyben a gyakorló rendező és performanszművész (az üzenet és a kommunikációs modell mindenhatósága ellen irányuló támadás *helyett*) a központi téma és az egységes üzenet hiányával érvelve bizonyítja be a *happeningek* és performanszok nem-szemiotikus voltát. Kirby gondolatmenete (egy tágabb kontextusából kiragadott Eco-idézetből kiindulva) az üzenet ott- és meglétével azonosított kommunikáció olyan szűkebb modelljével dolgozik, amely a denotációk és konnotációk rögzített és befejezett (szótárszerű) cseréjén alapul (vö. Carlson, 1990:3-10). Ez viszont (hogy Ecora Ecoval válaszoljunk) nem egyeztethető össze a csak a peirce-i *végző interpretánsban*, tehát a mindenkori szokásrend felől megragadható tendenciózus célszerűségben be(nem)fejeződő üzenettel⁶². Fischer-Lichtével azonban az alapfeltevés, az interpretációnkívül-állás „elvi lehetetlensége” mondatja, hogy a „nem-szemiotikus performansz (...) önmagában vett ellentmondás, (...) mivel a néző — függetlenül az alkotó azon intenciójától,

⁶¹ Buysens szerint a játékosok (mint színpadi alakok) csak egymással kommunikálnak, a publikummal nem (vö. Buysens, 1967).

⁶² Az üzenet és interpretáció fogalmának e kétféle: szótárszerű és enciklopédikus jellegének összekeveréséből adódó félreértés válik világossá Umberto Econak Robert Wilsonnal készített interjújában, ahol a színházi posztmodern paradigmatis rendezője a zárt és a befogadókra egyféle értelmezést rákényszerítő rendezés

hogy létrejöjjön-e üzenet vagy sem —választásától függően bármilyen kulturális kódot alkalmazhat az előadásra.” (Fischer-Lichte, 1991:128).

A nézői befogadás tehát az interpretációs tevékenység, a jelentésadás felől definiálódik a színházi kommunikáció fischer-lichte-i elméletében, s ez az intenció a térkonceptión keresztül „tárgyasul”. A színházi jelek kowzani 13-as tipológiáját (1975) Fischer-Lichte alapvetően két szempontból módosítja. Egyrészt a *teatralitás* minimáldefiníciója alapján konzekvensen (és, mint látni fogjuk, nem csak formailag) „átrendezi”, azaz teoretizálja a színházi észleletek egyfajta „szótárát”. Másrészt önálló jelrendszerként tematizálja a néző és az alkotó viszonyát: az externális kommunikációt materiálisan a legerőteljesebben jelző térkonceptió magában foglalja mind a színházépület, mind a néző-tér és a játék-tér kölcsönös elhelyezkedésének értelmezését⁶³. Nos, az *SDT*ben ez a viszony egyértelműen a jelentésképződés kondícióinak szempontjából kap szerepet, ami a második kötetben (a *Guckkastenbühne* kialakulása kapcsán) a „theatrum mundi” barokk metaforájának, azaz egy színháztörténeti és művelődéstörténeti kor gondolati rendszerének meg-jelenése felől értelmeződik. Ugyanez a kérdéskör az 1997-es, egy antropológiai kézikönyv számára írt *teatralitás*-szócikkben már az emberiség észleléstörténetének tárgyalásába integrálódik, és a dobozszínpad kapcsán a koncentrált figyelemre (és jelentésképzésre) készítő állapot létrejötté hangsúlyozódik. Az értelemképzés mellett tehát az észlelést jegyzi az ember antropológiai sajátosságaként, mely változás a színházi kommunikáció fischer-lichte-i értelmezésének másik (és az előadáselemzési módszer produktivitása szempontjából nagyon fontos) problematikus pontjára irányítja figyelmünket.

Andreas Kotte a *teatralitás*-definíciókról szóló tanulmányában az elméleteket olyan fényszórókhoz hasonlítja, melyeknek sugarai mindig egy-egy gömbfelületre esnek, s így az adott felületnek mindig csak egy bizonyos részét tudják megvilágítani (Kotte, 1997:18). Ez a hasonlat tökéletesen érvényes a szemiotikára is. A jelentésséget hangsúlyozó fischer-lichte-i elmélet a szemiotikának épp a befogadás egy, az ezredvég színházi törekvései felől nézve egyre lényegibb vonását nem világítja meg elég erős fénnel: a nézői munka perceptuális és emotív dimenzióját. A szemiózis-definíciók (értelemszerűen) elsősorban a kommunikáció és a kogníció együttes jelenlétét hangsúlyozzák (vö. pl. Trabant, 1996; 1997). Hogyan ragadható meg azonban az észlelés és az érzelmi viszonyulás folyamata, annak fázisai és a jelentésképződésben tagadhatatlanul betöltött szerepük? Azaz — nagyon leegyszerűsítve a

értelmében utasítja vissza tevékenységének interpretatív jelzőjét, míg az olasz szemiotikus magát a színre-vitelt eleve tekinti interpretációnak (vö. Eco, 1993:89f).

⁶³ A színházépület, a színpad elhelyezkedésének formája (természetesen más elméleti alapon) Martin Esslin 22-es rendszerében is helyet kap (vö. Esslin, 1998).

kérdést — ha el is fogadjuk, hogy az észlelés és a jelentésképződés aktusa egymással párhuzamosan és elválaszthatatlanul megy végbe, kimerülhet-e az észlelet tematizálása az enciklopédikus szemantikai univerzum elemzésében? Ezt a kérdést teszi fel többek között Wilfried Passow is, amikor a színházzemiotikai kutatások azon problémáira mutat rá, amelyek a színházi jelek anyagi megjelenése (artefaktuma) révén keltett affektív hatások tematizálásának hiányából fakadnak⁶⁴. A tanulmány a *dinamikus interpretáns* fogalmával ugyan igazolni tudja, hogy a peirce-i szemiotika számol az affekcióval, és jelfogalmában helyet is kap a szemiózis ezen faktora, ám joggal vonja le a következtetést: „Az a belátás, hogy az emocionális dinamikus interpretáns létezik, még nem teszi leírhatóvá és megragadhatóvá a hatást. (...) Ezen a ponton a szemiotikának az empirikus recepciókutatással kell társulnia.” (Passow, 1982:264). Míg a németországi színháztudomány müncheni központtal dolgozó ága ezen az úton folytatott kutatásokat, addig a fischer-lichte-i szemiotika figyelmen kívül hagyta ezt a kérdéskört (bár tény, hogy a *BED* az interpretáns fogalmán általánosan az emberi tudatot érti, ami — a descartes-i cogito értelmében — jelenti!). Ez az álláspont pedig ismételten visszavezethető az oszteniói jelenségének „negligálására”: a jelmegmutatás és de-realizálás *aktusáról* szóló ecoi elmélet továbbfejlesztésével ugyanis (hiszen a retorikai szint elérése, az adott jel kétértelműségének, ideológiai tartalmának ismételten kognitív vizsgálata pontosan emotív hatásokat feltételez) bizonyos szempontból ugyanezt a problematikát lehet(ne) megragadni⁶⁵.

Az *SDT* rendszerében ez a faktor (is) a jelentésképződés pragmatikai dimenziójának tematizálásakor kaphatna helyet, ám érdemleges (azaz pusztán jelzésén túlmutató) tárgyalására nincs mód a színházi kód *rendszer szintjén* történő vizsgálata során. Lehetőség van viszont az *effektív* hatások (részleges) elemzésére, mely esetben a jelölő leírása szemléltetheti és megmagyarázhatja a hatáskeltés folyamatát, feltételeit (bár a kiváltott és nem szemantizálható hatás megragadásának helye és módja kérdéses marad). Az a tény, ugyanis hogy Fischer-Lichte nemcsak abban látja a színház kulturális rendszerének *sui generis* voltát, hogy a színházi jelek jelek jelei, hanem hogy anyagiságukban megegyeznek az ún. valóság reális jeleivel, egyértelműen a jel anyagiságára irányítja a figyelmet. Így viszont meg van arra a lehetőség, hogy az erre irányuló figyelemmel való játék megtörténte (azaz ha elemzése nem is, de érzékeltetése és a jelentésképződésben betöltött szerepének jelzése igen) helyet kapjon az előadáselemzésben. Ebből a tényből következik a színházi jel két legfontosabb és a *teatralitással* egyenértékű szerepet betöltő sajátossága: a mobilitás és a polifunkcionalitás: „a

⁶⁴ Az előadáselemzés elméletével kapcsolatosan érinti ezt a problémát Sauter, 1995.

színházi jel nemcsak annak a jelnek a jeleként képes működni, amellyel anyagiságában megegyezik, hanem bármely jel jeleként, tartozzon az tetszőlegesen bármelyik jelrendszerhez” (*SDT*1:182). Azaz — a Kowzantól kölcsönvett példán szemléltetve — az esőesést nemcsak a zsinórpadról a színpadra pergő vízcseppek, hanem egy esernyő kinyitása, a fej fölé emelt kabát vagy annak a kimondott „esik” szó is jelentheti, hogy „esik”. Bár Fischer-Lichte erre a sajátosságra a jelentés oldaláról hívja fel a figyelmet, azonban a színháztörténet során a jelhasználat ezen módusza játszik egyre erőteljesebb szerepet. Az *SDT*-ben azonban az externális kommunikációnak csak a szemantikai szintje épül be a színházi jelentésképződésnek a bühleri hármas modell (a kommunikáció kifejező, felhívó és ábrázoló funkciója) segítségével történő vizsgálataiba. Fischer-Lichte valamennyi színházi jelrendszer esetében megvizsgálja, hogy elsősorban a szubjektivitás (a színpadi alak jellemének, érzelmi állapotának stb. kifejezése), az interszubjektivitás (más beszélőpartnerekkel való viszonyának jelzése), illetve az objektivitás (a valóságra vonatkozás) szintjén keletkezik-e jelentés. Egyértelmű, hogy ebben az esetben a színházi jelek használatának és működésének vizsgálata tulajdonképpen csak az internális kommunikáción belül történik meg, és a néző befogadás szerepe „kimerül” abban, hogy ezt a valós világra és a színpadi (dramatikus) világra vonatkoztja, azaz ekvivalencia-viszonyba állítja és így felismeri-megérti.

I.3.2.2.3. Mint láttuk, az *SDT* a befogadói folyamat szerepét a kortárs elméletekhez képest igen tágra értelmezi. Míg a jelentésképződésben betöltött szerepét központinak tekinti, addig a *jelentésség* nem-kognitív faktorainak jelzésére részben, tematizálására viszont egyáltalán nem ad lehetőséget. (Ebből a szempontból érthető, hogy miért vált oly nagy jelentőségűvé a Brecht- és Barthes-recepció során a francia színházszemiotika figyelmének középpontjába kerülő *öröm*, különösen Anne Ubersfeld munkáiban.) Nos, a fischer-lichte-i szemiotika határait a legszemléletesebben a színházi kommunikáció másik faktoráról, a színésről írottak mutatják meg, aki a rendszerben (a bentley-i *megszemélyesítést* felváltva) a *megtestesítés* feladatát kapja. A továbbiakban vizsgálatunk a színész alkotói státuszának kérdésére, illetve a test ottlétének a színházi jelrendszer egészére gyakorolt hatása irányul. Ha az *SDT*-t ebből a szempontból olvassuk, feltűnő, hogy — bár a színházi folyamatban minden csak a néző jelen(téses)létében bír értékkel — a színész és a szerep viszonya egyértelműen a színész által végrehajtott *szerepfelvétel* aktusaként jelenik meg. Ennek során A X ábrázolása *céljából* magára ölti a természet legkülönbözőbb jeleit, amelyek (és a színpadon minden) a nézői

⁶⁵ A gesztikusság pavis-i értelmezésével együtt egy ilyen osztentatív színházelmélet megalkotására tesz kísérletet Dorval, 1993.

befogadás során a szerepre vonatkoztatódnak. E megfogalmazás azon problémáira, amelyek a szerep mint drámai alak ottlétéből adódnak, már utaltunk, most viszont az a kérdés is felmerül, hogy a fischer-lichte-i rendszer hogyan kerül el a színész személyének individuális szubjektumkénti felfogását, melynek következtében az „általa” konstruált színházi világ (a már kritizált) kifejezés-esztétikai indexet kapna (vö. I.2.2.3.).

A válasz egyrészt a test jellé válásának kérdésében, másrészt a színészi munka meghatározásában keresendő. Fischer-Lichte egyértelműen elhatárolódik a valóságnak és a művészetnek az alkotó szubjektuma felőli megközelítéstől (vö. *SDT3*, *KW*⁶⁶), és az e megközelítés eredményeként keletkező apóriát a kristevai „folyamatban lévő szubjektum” beemelésével éri el. A jelentésképződés szubjektivitásának és objektivitásának dilemmáját a kristevai elmélet az értelemadás két modalitásának, a *szemiotikai* és a *szimbolikus* megkülönböztetésével éri el, melynek értelmében a megértő alany az ösztönök artikulációjának, illetve a tézis, az ítélet, a jelentés világának határán jön létre. Ily módon az értelemadás folyamata — a fischer-lichte-i *jelentésséggel* egybehangzóan — a szubjektum (ön)identifikációjának alapjává válik (vö. Kristeva, 1978:32-42). Az egyes diszkurzustípusok e két modalitás dialektikája felől definiálódnak, s így a művészi szöveg gyakorlatának sajátossága „a szimbolikus szemiotizálásában” rejlik. E folyamat jelentősége csak akkor érthető meg, ha Kristevával együtt hangsúlyozzuk: a jelentésadás e két modalitása a módszertani reflexió szintjén elválasztható ugyan, ám empirikusan lehetetlen a lacani tükörstádium előtti (*szemiotikai*) állapothoz visszajutni. A művészi szöveg működése során a *szemiotikai* betör a *szimbolikus* interszubjektíven érvényes rendjébe és annak destrukturáláshoz, illetve átstrukturálódásához vezet. Ily módon a denotatív nyelv interszubjektíven érvényes jelrendszerét a szemiotikai alapvetően felforgatja és egy új rendszerbe, a poétikai nyelvbe transzformálja, amelyben a két modalitás „feloldhatatlan dialektikában” és „heterogén ellentmondásban”, azaz állandó mozgásban, folyamatban van (vö. Kristeva, 1978:75ff). A kristevai téziseknek Fischer-Lichte azért tulajdonít különösen nagy jelentőséget, mert a művészi szövegkonstitúció folyamat-jellegében nem az individuális szubjektum kizárólagos teremtése hangsúlyozódik, hanem „a szubjektum és a társadalom olyan (különböző hangok *polilógiájaként* felvázolt) modellje jön létre, amely nem vezethető vissza egy közös normára.” (Suchsland, 1992:107). „Következésképp a szöveg sem egy meghatározott individuum szubjektivitását, hanem olyan folyamat végbemenetelét jelenti, amelyben a szubjektum konstituálódik” (Fischer-Lichte, 1983:205). A *folyamatban-lévő-szubjektummal* Fischer-Lichte a művészi kommunikáció „feladó-pólusát” határozza meg. Így

⁶⁶ *Kunst und Wirklichkeit* (Fischer-Lichte, 1983)

a *szimbolikus* kristevai szemiotizációjának, azaz a jelentésadás *polilógiájának* és az ember excentrikus helyzetén alapuló művészi *jelentésségnek* a párbeszéde mind a színész alkotó-jellegének, mind a színház (a valóság megkettőződésén alapuló) modelláló természetének értelmezésében döntő szereppel bír.

A színházi szöveg illetén konstitúciójával Fischer-Lichte a harmadik kötetben foglalkozik, és a problémákat kifejezetten a drámai színházra vonatkoztatja (vö. *SDT3:22-34*). Ennek értelmében a színészi munkát alapvetően három tényező: az írott nyelvben létező drámai alak, a színész egyedi fizikai kondíciója és a színészi játék érvényben lévő kódja befolyásolja. E három tényező azonban nem egyszerűen összeadódik vagy kombinálódik, hanem a szemiotizációs és szimbolikus folyamatok összességében jön létre:

A szerep nyelvi szövege szimbolikus rendként írható le, mely egy átfogóbb szimbolikus rend — a drámaszöveg egészének — részeként jött létre. Amennyiben tehát a drámaszöveg művészi szövegként jött létre, speciális szimbolikus rendje azáltal keletkezett, hogy a szemiotikai betört a denotatív nyelv szimbolikus rendjébe. Ennek megfelelően egy szemiotizált szimbolikus rend lett.

Miközben a színész testét kölcsönzi ennek a szerepnek, megtörténik a második szemiotizálás: egyéni fizikumának hatalma alá vonja a szöveget, és az általa diktált feltételekkel immár másodszor hozza létre mint valami idegent és egyidejűleg sajátot. A színész tehát az általa létrehozott testszöveg értelmeként, azaz a „szimbolikus egyfajta szemiotizációja” alapján alkotja meg a színpadi alakot.

Ebben a folyamatban azonban ennek a fordítottja is végbemegy: a színész csak szemiotizált, s ily módon inszignifikáns teste, miközben a nyelvileg megformált szövegre és a színészi kódra vonatkoztatódik, szignifikánssá válik. Az inszignifikáns fizikum úgy strukturálódik, hogy egy szimbolikus rend keletkezhesen benne. Ez a folyamat pedig leginkább a „szemiotikai szimbolizálásaként” írható le. (*SDT3:30f*).

Az ily módon létrejövő testszövegben tehát a szemiotikai és a szimbolikus határán keletkezik értelem, azaz sem a szimbolikus, sem pedig a szemiotika nem jut kizárólagos szerephez. A színészi test szerepének megértéséhez figyelembe kell venni, hogy (ahogy ez a kutatónő későbbi, elsősorban a performanszokkal foglalkozó kutatásainak hatására egyre hangsúlyosabbá válik) maga az emberi test sem tekinthető egyértelműen „megtestesült” szemiotizációnak, hiszen az élő test a természet és kultúra határán helyezkedik el⁶⁷. Az ez irányú antropológiai vizsgálódások egyik alaptétele, hogy a test mint fizikai organizmus a természet része, fizikai szükségleteinket, ösztönös vágyainkat és azok artikulációját azonban születésunktől kezdve kulturális, társadalmilag rögzített, kódolt szabályok strukturálják (vö. pl. Lorenzer, 1973). Ily módon már maga az emberi test is egy, a szemiotikai és szimbolikus folyamatokban artikulálódó instanciaként kerül a színházzá válás folyamatába. A testszöveg

tehát mind az egyes „alakítást”, mind az „előadást” intertextuális folyamatként írja le. Egyrészt a szerep megtestesítésének létrejötte több, időben és térben rendkívül tág szemiotizációs és szimbolizációs folyamatot tartalmaz: a dráma írójának koráét, a színészi alakítások életvilágbeli körülményeit (a darabhoz elolvasott művek stb.), a rendezői kódokat, a befogadói kultúráét⁶⁸. Másrészt a testszöveg az előadás (azaz a befogadás) folyamán az első perctől kezdve teret és időt teremt maga „köré”, ami azt eredményezi, hogy újabb szövegekkel kell kapcsolatba lépnie. Egy testszöveg tehát csakis az előadás egésze felől kap létet és értelmet⁶⁹.

Fischer-Lichte tehát tulajdonképpen azzal lép túl a színházi kommunikáció legtöbb definíciójának korlátain, hogy színészi munkát megtestesítésként fogja fel, s így a kultúrát a szó legszorosabb értelmében mint történetiségében változó emberi folyamatot építi be a *teatralitás* definíciójába. A testszöveg kristevai elve teszi lehetővé, hogy megszülessen az az előadáselemzési elmélet, mely az előadásban (és kultúrában) a szubjektivitás és objektivitás, a normatív és a normától eltérő, a kimondható (Sagbare) és a kimondhatatlan (Unsagbare) dialektikáját ragadja meg. Produktivitása attól függ, hogy 1.) az elemzett előadást mennyiben szervezi ez a dialektika, azaz a drámai alak rögzített szövege és annak jelentéstani egységessége milyen mértékben szervezi a színpadi világot, illetve 2.) hogy a szemiotikai (perceptuális) és a szimbolikus (kognitív) dimenzió elemzésének egyforma mértékben épül-e ki a módszertana.

I.3.2.3. A *teatralitás* fischer-lichte-i értelmezésének vizsgálata során tehát visszajutottunk kiindulópontunkhoz, a rendszer alaptételéhez: kultúra és színház kapcsolatához. E viszonyt Fischer-Lichte elméletének egyik konstans és többször kritizált vagy félreértett tézisében foglalja össze, mely szerint „a színház leképezi a kultúrát” (SDT1:19). A félreértések egyértelműen a szóhasználatból, a „leképezni” / „megkettőzni” kifejezést kísérő (a visszatükrözés, illetve a mimetikus művészetfelfogásból eredeztethető) felhangból fakadnak. Ennek eredményeként született meg az a több szempontból is megkérdőjelezhető ítélet⁷⁰,

⁶⁷ Ez a kitétel, mint mondtuk, más kontextusban és következtetésekkel a kristevai elméletben is helyet kap, amikor a *szemiotikai* és a *szimbolikus* viszonyának létrejöttét a tükörstádium állapotának lacani értelmezéséhez köti.

⁶⁸ Ebből következik, hogy a testszövegek történeteként értelmezett színháztörténet lehetőséget adhat bizonyos korok, rendezők, társulatok szimbolikus rendjének, színházi kódjának feltérképezésére (vö. Fischer-Lichte, 1999b).

⁶⁹ Ez különösen a színpadi alakítás elemzésénél lesz központi fontosságú (vö. III.2.).

⁷⁰ A realista-naturalista paradigma a polgári illúziósszínház „leszármazottja”, melynek — és a sztanyiszlavszkiji lélektani realizmusnak is — a XX. század folyamán igen sok formációja jött létre. A közöttük lévő különbség olyan

miszerint a fischer-lichte-i elmélet csak az ún. realista-naturalista színház esetében tartható (vö. pl. Sormani, 1999:104f). Fischer-Lichte a *KW*ben jelzi a mimetikus művészetfogalom apóriáit, és a kiút egyik összetevőjeként a lotmani modellálást nevezi meg. A modellalkotás soha (a másodlagos modelláló rendszerek esetében⁷¹) sem irányul az ún. valóság leképezésére, hanem — például a tudományos megismerésben — heurisztikai eszközként szolgál a relacionális-funkcionális viszonyok megmutatása számára, amelynek kiválasztását a mindenkori vizsgálati cél határozza meg. A színház esetében történő megkettőződésnek és leképezésnek — Fischer-Lichte interpretációjában — nem az a lényege, hogy anyagiságában ugyanaz a jel jelenik meg a színpadon mint a valóságban, hanem hogy *ezáltal* az adott jel meg- és felmutatódik. Tehát — szemben a naturalista színházesztétika alaptételével — a jelkarakter transzparenssé válásán van a hangsúly, azon, hogy „a kultúra a distanciáló tudat elé kerül, láttatja magát és arra kényszerít, hogy lássák. Nemcsak tárgyi valóságában, hanem jelkarakterében mutatódik fel, vagyis a nézőt (és a színészt is) a jelentésképződés, azaz a kultúra keletkezésének aktusával konfrontálja. A színház ebben az értelemben mind a kultúra önábrázolásának, mind pedig önreflexiójának aktusaként fogható fel.” (*SDT*1:19).

Mint láttuk, a szemiotikai hermeneutikától egyenes út vezetett a színház művészeti ágához, amelynek elején és végén ugyanaz a cél áll: az emberi kultúra *jelentésségének* megértése, amelyhez a színház különlegesen adekvát modellként szolgál. A modellezés közismert tulajdonsága, hogy „általában nem ragadják meg a reprezentált eredeti minden tulajdonságát, hanem csak azokat, amelyek a mindenkori modellalkotó és / vagy modellhasználó számára relevánsnak tűnnek” (Stachowiak, 1973:132). Ha a színházat ténylegesen modellnek tekintjük (azaz megvizsgáljuk azt a képességét, hogy transzparenssé teszi a kultúra jelkarakterét), akkor a modellnek nemcsak a művészet, hanem a kultúra egészében képesnek kell lennie arra, hogy szemléltesse az ember excentrikus pozíciójából következő jelentésképződés szükségszerűségét. Abból kell tehát kiindulnunk, hogy a fischer-lichte-i értelemben vett színház (*teatralitás*) azért működhet a folytonosságában és változásában artikulálódó kultúra modelljeként, mert az emberi jelentésképződésnek mind az antropológiai, mind pedig a történeti indexét képes megragadni. Az *SDT* eddigi elemzése

jelentős, hogy már a fogalom reflektálatlansága is megakadályozza, hogy kielégítően használható legyen a produktivitás kapcsán.

⁷¹ Fischer-Lichte e problémakör kapcsán azt emeli ki, hogy a művészetnek mint egy, az elsődleges modelláló rendszerekre épülő másodlagos modelláló rendszernek az a sajátossága, hogy a valóság olyan képét adja, amely az adott művész (egészleges) olvasatától és az általa használt művészi nyelvtől „függ”. Ily módon eleve irreleváns a modell „helyességéről” beszélni: a jó / rossz kategóriáit a plauzibilis / nem-plauzibilisnek kell felváltania (vö. *KW*:201-203).

során világossá vált, hogy a színházi kód *rendszer*, *norma* és *beszéd* szintre bontása heurisztikai eszközként azzal az előnnyel jár, hogy segítségével végrehajtható a színház szisztematikus vizsgálata, vagyis ki- és megmutathatjuk a jelzett két aspektus kölcsönös viszonyát. Ugyanakkor az, hogy Fischer-Lichte a vizsgálati tárgyat a művészet rendszerére korlátozza, illetve a szerep kategóriájában rögzíti a színház fikcionalitását, megakadályozza a *jelentésség* teljes körű modellezését.

Egy modell produktivitását azonban nemcsak pillanatnyi alkalmazhatóságán, hanem azon a tulajdonságán is le lehet mérni, hogy mennyiben hordja magában saját változásának, módosulásának lehetőségét, azaz (ha a kutatások során más tényezők, a modellálandó jelenség más vonásai válnak hangsúlyosabbá) milyen mértékben módosítható, „szerelhető át”. Mivel a *Színház mint kulturális modell* (1999a) elképzelés az elmúlt tizenhat év során a fischer-lichte-i elmélet konstans pontjaként rögzült, a továbbiakban azt kell megvizsgálnunk, hogy 1.) a *teatralitás* definíció változásai a kultúra mely aspektusát világítják meg, és azt milyen (eddig nem tematizált) jelentéstartalommal ruházzák fel, illetve hogy 2.) az ezzel a *teatralitás* fogalommal végrehajtott hatalmas vállalkozás, az emberi kultúrtörténetként felfogott európai színháztörténet vizsgálata során (a kultúra konstans és változó elemeinek játékát szemléltetve) milyen változásokon megy keresztül.

I.3.3. A színházzemiotikán „túl” — a szociálintropológiai „fordulat”

A történeti vizsgálatok a fischer-lichte-i életmű kétségkívül legnagyobb hatású részét képezik (gondoljunk arra, hogy az *SDT* egyetlen recenzense sem felejtette el értékelni, hogy a kutatónő későbbi munkái — „helyesen” — szakítanak az *SDT* bírált kijelentéseivel). A *Geschichte des Dramas*⁷² és a *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*⁷³ bevezetői a történeti vizsgálat eltérő szempontrendszerét jelzik: míg a *KGT* határozottan felvállalja, hogy az egyes színháztörténeti korszakokat különböző, az adott színházi kultúra hatástörténeti vizsgálata során előtérbe kerülő (mentalitástörténeti, társadalomtörténeti, recepciótörténeti, médiaelméleti) szempontrendszer alapján vizsgálja, melyek segítségével összeáll az adott kor pszichotörténete (vö. *KGT*:1-13), addig a *GD* a dráma és a színház egymástól el nem választható művészeti ágak vizsgálatát egy egységes szempontrendszerrel, a *conditio humana* különböző artikulációjaként írja le.

Mindkét műben külön fejezetet alkot az (*SDT2* részét képező) barokk és a felvilágosodás színházát feldolgozó anyag. A „művi” jelektől a természetes jelekig

⁷² Fischer-Lichte, 1990; a továbbiakban *GD1*, *GD2*.

⁷³ Fischer-Lichte, 1993; a továbbiakban *KGT*.

hangsúlyosan a változás folyamatát, a színháztörténet két korszakos fejezetének kialakulását ragadja meg, és (a példaelemzés feladatát betöltve) a váltást a színházi jelhasználat, a jelszerűség kérdéseinek változásán keresztül magyarázza, ily módon mutatva rá a fischer-lichte-i színház(kultúra)történet-írás lényegére. A következőkben azért elevenítjük fel röviden a színházi kód norma szintű vizsgálatakor mondottakat, mert meggyőződésünk, hogy a színháztörténeti kutatások ihlető és bizonyos szempontból felforgató hatást gyakoroltak a fischer-lichte-i színházelméletre és színház-modellre. A jelzett két könyv anyagát számos előtanulmány előzi meg, melyeket olvasva egyértelmű, hogy a vizsgálatok mindig ugyanazzal a céllal, az adott színháztörténeti kor jelentésképződésének, a színházi kommunikáció sajátosságaira kérdeztek rá. A *GD* bevezetőjében jelzett beállítódás már egyértelműen annak az eredménye, hogy kirajzolódni látszik egy olyan színházmodell, mely a színházi és nem-színházi jelentésség konstans faktorait az ember három antropológiai adottságában: a testiségben, a nyelviségben és az észlelésben rögzíti. A (színház)történeti változások pedig az emberi kommunikáció (azaz az emberi lét) e három alapfaktorának különböző megnyilvánulásaként (is) elemezhetők.

I.3.3.1. Az *SDT2* vizsgálata tehát arra keres választ, hogy „a színház egy adott kultúrában és egy bizonyos időpontban hogyan hozott létre jelentéseket, és a jelentésképződés e speciális módját milyen faktorok befolyásolták. Ebből a célkitűzésből következik, hogy egy szemiotikailag orientált történeti színháztudománynak (...) egyrészt le kell írnia, elemeznie kell és az alapjául szolgáló struktúraelvek szempontjából meg kell vizsgálnia a színházi jelek adott inventárát, másrészt a színházi jelek által közvetített elveket a jelentésképződésnek a körülvevő kultúrában az adott időpontban uralkodó elveire kell vonatkoztatni.” (*SDT2*:7f). A színháztörténeti forrásanyag feldolgozásánál tehát nem az adott kor színházának „objektív” leírása, és nem is hatástörténetének interpretációja a cél, hanem hogy az adott kultúra jelentésségének megértése érdekében diszkurzuselemzéssel tegyük transzparenssé a színházi jelentésképződés mechanizmusait. A barokk és a felvilágosodás kódjának rekonstruálása tehát semmiképpen sem a leírások pusztá összesítéseként vagy a mindenkori jelen belevetítésével súlyos allegorézist elkövető kompillálásával történik, hanem az adott tények és változások kultúrtörténeti kontextusának figyelembevételével.

Fischer-Lichte⁷⁴ Descartes, Pascal, Leibniz, a kor asztronómusainak, orvosi könyveinek, természettudományos tanulmányainak, Gryphius és más költők műveinek

⁷⁴ Az *SDT2* e részének magyar nyelvű összefoglalását lsd. Fodor, 1997:31f.

ismeretében alkotja meg a reneszánsz és a barokk korának *sűrű leírását*⁷⁵, amelyben a hasonlóság kategóriájának foucault-i elemzésén keresztül írja le a dolgok isteni jelenlét által biztosított rendjének felbomlását (vö. Foucault, 1990:46-78). A XVI. századból a XVII. századba vezető átmenetet három nagy szellemi megrázkódtatással jellemzi: az érzékek számára megjelenő világ látszat voltának élménye; minden létezőként észlelt múlandóságának élménye; a bizonyossággal csak a gondolkodás által megragadható Én helyzetének-érvényességének problematikussága a világban (vö. *SDT2*:88ff). Míg a reneszánsz az észlelés útján történő megismerés biztonságán alapul, addig a barokk őket reprezentálni képes jeleket talál a dolgok számára, és így (a csaló érzéki észlelés helyett) az értelemképzés vezet a helyes megismeréshez: a természetes (isteni) jelek *interpretációjáról* a jelek alkotására, *invenciójára* kerül a hangsúly. Ezt a váltást Fischer-Lichte az emblemátika és az allegorézis középkori eljárásainak változásán szemlélteti, és Isten szerepét (aki a világ értelemösszefüggését a hasonlóság alapján láttató embléma alapjául szolgál) a jelentést szubjektíve megalkotó, s így annak biztonságát garantálni képtelen ember veszi át. Az embléma jelentése tehát az adott jelenségnek nem a talált, hanem a kitalált jelentése lesz: „A fizikai világ jelenségei ily módon nem akként fontosak, amik, hanem akként, amit jelenteni tudnak” (*SDT2*:22), azaz nem a mulékonyságnak kitett léte (jelölője), hanem az örök jelentésként konstituálódó jelviszony (tehát a jelként létezés és jelben létezés) mentheti meg az egyént az örökkévalóságnak. Ugyanez a folyamat zajlik le kezdetben a Szentírás értelmezésére irányuló allegorézisben, amelyben nem az örök jelentés ottléte, hanem érthetőségének természetessége kérdőjeleződik meg: „mivel a dolgok némákká váltak, megszűntek egy szellemi értelem jeleként működni, (...) azaz már nem képesek saját létükben jelentésszerűnek lenni, ezért csak akkor működhetnek jelként, ha az emberek révén válnak jellé, ha jelként használják őket. Itt kezdődik a barokk allegorézis. A jelenségnek jelentést sajátít, és e folyamat révén jellé emeli. Az ily módon létesített dolog és jel közötti kapcsolat és a vele implikált jelentés nem természetes, természetből vagy Istentől fogva létező, hanem a kijelölés, a konvenció által van.” (*SDT2*:23).

A barokk színház szigorú szemiotikája, a szabályokon alapuló kinezika, amelynek követése, illetve megsértése a színpadi alak keresztényi értékeiről, erényeiről döntött, a

⁷⁵ „Ez a felfogás az elmélet szerepéről egy értelmező tudományban azt sugallja, hogy annak a — mindenképpen viszonylagos — megkülönböztetésnek, amelyet a kísérleti és megfigyelésen alapuló tudományban „leírás” és „magyarázat” között teszünk, itt egy még viszonylagosabb különbség felel meg: a „lejegyzés” („sűrű leírás”) és „körülhatárolás” („diagnózis”) különbsége. Egyrészt meg kell állapítanunk, hogy adott társadalmi cselekedetek mit jelentenek azon cselekvők számára, akiknek a cselekedetei, másrészt amennyire csak tudjuk, meg kell állapítanunk, hogy az így nyert tudás mit bizonyít arról a társadalomról, amelyben szereztük, s ezen túl, általában a társas életről. Feladatunk kettős: fel kell tárunk azokat a fogalmi struktúrákat, amelyek áthatják alanyaink cselekedetei — a társasbeszéd „jelentését” —, és olyan elemzési rendszert kell kialakítanunk, amelynek segítségével az emberi viselkedés egyéb meghatározó tényezőitől elkülöníthető mindaz, ami speciálisan ezekhez a struktúrákhoz tartozik, ami azért van bennük, mert azok, amik.” (Geertz, 1994:195).

jelinvenció pontos kidolgozásával helyezte el a térben és időben elhagyatottságát érző Ént egy maga kreálta rendbe. Ennek rendvoltát erősíti a Guckkastenbühne előző részben érintett értelmezése, miszerint a dobozszínpadban a „theatrum mundi” barokk toposza tárgyiasul. A dolgok rendjét a XVIII. században az az optimista meggyőződés határozza meg, hogy az ember képes lehet a világ rendjének átlátására, hiszen az ún. valóság ésszerű megalkotása korrespondenciában van az Isten adta értelemmel, s ily módon az ember a történelem és a rend alkotó alanya lehet. A természet így keletkezett, apriori racionális rendjének szabályait a művészet az „imitatio naturae” elve alapján utánozza. Az európai színháztörténet legnagyobb hatású kódváltását Fischer-Lichte a legelső színészelméleti írások elemzésén keresztül közelíti meg, majd a kor meghatározó és a természet utánzásának módját rögzítő pszichológiai írások tükrében rekonstruálja. Ahogy a barokk jelinvención alapuló színházi jelhasználat a theatrum mundi, úgy az „imitatio naturae” a felvilágosodás értékrendjének és *jelentésségének* reprezentatív modelljeként jelenik meg.

I.3.3.2.1. A színháztörténetírás alapvetően geertzi és foucault-i alapokon történő módja⁷⁶ alkotja tehát a színházi kód norma szintű elemzésének egy példáját. Rövid felvázolására jelen keretek között azért volt szükség, hogy világossá váljon a színház és a kultúra vizsgálatának néhány fontos jellemzője. Egyfelől egyértelmű, hogy az adott színházi és kultúrtörténeti kód nemcsak szoros, hanem egyenesen egymást feltételező viszonyban állnak egymással, hiszen a mindenkori kultúrtörténeti vizsgálat során rekonstruálható a jelentésképződés azon diszkurzusa, amelynek megfelelően rögzíthetővé válnak a mindenkori színházi kód szemantikai, szintaktikai és pragmatikai szabályai. Ezt az internális és externális kommunikációt összekapcsoló térkonceptióról szóló megállapítások is bizonyítják. Míg a XVII. és XVIII. század színháza a kinezika tekintetében alapvető változásokat mutat, a játék „helye”, a kukucskálósínpad ugyanaz marad⁷⁷. Míg azonban a nézőtér és a játéktér újszerű konstrukciója az első esetben a színpadon és a nézőtéren egyaránt mindent látó uralkodó és a játék világát egyedül szervező isteni hatalom pozíciójának ekvivalenciája (azaz a „theatrum mundi” elvének megtestesülése) felől értelmeződött, addig a német polgári színházban a nagyfokú koncentráció, az értelemképzés nyugodt feltételeinek biztosításában kap szerepet (vö. Fischer-Lichte, 1997:991ff).

⁷⁶ A történetírás ezen paradigmájára példa a bécsi operett történetének Csáky Mór-cz-féle feldolgozása (vö. Csáky, 1999).

⁷⁷ Érvelésünk szempontjából a dobozszínház alapstruktúrájában végbemenő és színházépület-történetileg igen jelentős változások nem érdekesek.

A térkonceptió illetően elemzése azonban nemcsak azt bizonyítja, hogy a színházi kód rekonstrukciója a kulturális kód olvasatától függ, hanem azt is, hogy az A/X/S alapmodell faktorai különböző kultúrákban különböző hangsúlyt kapnak. Bár a példaelemzés akkor tölti be funkcióját, ha az adott elmélet meglátásait példázza, mégis jelértékű, hogy az *SDT*-ben Fischer-Lichte két olyan színháztörténeti korról foglalkozott, mely diszkurzusoknak centrális eleme a jelentésképződés kódolható és dekódolható rendjén alapuló jelszerűség. A barokk színház a jelalkotás nagyon szigorúan és látványosan kódolt, az eltérések rendjét is rögzítő jelentérendszerén alapul. A polgári illúziószínházban a megismerhetőnek feltételezett (és „kiszótározhatónak” vélt) valóság mimetikus utánzása biztosítja a színházi jelek és jelkombinációk (színházi szövegek) megértését. Azaz e két színházi forma innovatív jellege abból fakad, hogy a színházi jelentésképződés szemantikai dimenziója központivá válik, és oly módon definiálódik újra, hogy a denotátum felismerése, azaz az elsajátított „művi”, illetve az érzékelt(nek vélt) „természetes” világgal való azonosítás nemcsak szükséges, de elégséges feltétele is az előadás megértésének. Ez eset(ek)ben tehát az (*SDT*-ben a jelkarakter felmutatása felől értelmezett) modellálás a kijelentés és a felismerés biztonsága és közösségi volta (azaz a jelentésképződés szemantikai dimenziójának egyértelmű dominanciája) felől értelmezi a *teatralitás*-modell A/X faktorárát.

I.3.3.2.2. Ennek természetesen az a kulcsa, hogy a megértés során az észlelés és a jelentésképződés dimenziója közül az utóbbira került a hangsúly, hiszen az előadások mindenki által ismert és így a percepció szintjén meglepetést nem okozó jelinventárral dolgoztak⁷⁸. Bár a századfordulón bekövetkező változások értékelését tekintve a színháztörténetírásban megoszlanak a vélemények⁷⁹, tény, hogy a színházi avantgárd jelentőségét (a színházi jelrendszerek „öntudatra ébredése” mellett) a befogadói mechanizmusok változásának szempontjából kell megítélni. Fischer-Lichte a XX. század elején meginduló folyamatot a „néző felfedezésének” nevezi, és az externális kommunikáció megnövekedett szerepében látja jelentőségét. A változások alapvetően arra vezethetők vissza, hogy a színházi kódoknak pontosan az a minden előadásra egyformán érvényes és egyezményes volta szűnik meg, ami a XVII. századtól jellemezte a színházat. A „rendezői színház” (többek között) az egyes előadások önállóságára hívta fel a figyelmet, hiszen a különböző rendezések

⁷⁸ Fischer-Lichte kiemeli, hogy például a barokk közönsége a már ismert jelek feltűnően pontos kombinálása láttán kérte az adott produkció ismétlését (vö. *SDT*2:59), ami éles ellentétben áll akár a reneszánsz, akár a kortárs „nézői szokásrenddel”.

⁷⁹ A véleménykülönbségek elsősorban abból fakadnak, hogy a befogadó szerepének újradefiniálódását paradigmatisztikus váltásként (pl. Fischer-Lichte, 1991), vagy a folytonosság jegyében (pl. Lehmann, 1999) vizsgáljuk.

minden alkalommal és minden színházban, rendezőnél más és más, csak egy előadásra, illetve rendezőre jellemző kódot teremtettek. Ez a pluralizálódás a befogadói tevékenységet is nagyobb kihívások elé állította, hiszen képesnek kellett lenni többféle kód megismerésére, elsajátítására, amit (a rétegszínház fogalmának kialakulása mellett) jól mutat a térkonceptiók radikális változásának ténye és módja, hiszen a megszokott és nyugodt kontemplációra lehetőséget adó kukucskálószínpad helyett egy változó és idegenszerű térbe kerül a néző (vö. pl. KGT:263-272).

Fischer-Lichte az 1913/14-es színházi évad egyik legnagyobb sikerének, *A sárga kabát* című előadásnak az elemzése során vizsgálja meg azt a folyamatot, ahogy a nézők befogadói szokásrendjének (az észlelés és a jelentéssalkotás módjának) meg kellett változnia ahhoz, hogy az egyik első interkulturális rendezés (a kantoni operából vett) jeleit „olvasni” tudják. A jelenség tárgyalása azért is különösen fontos, mert az előadás befogadásának legfontosabb jellegzetessége, hogy megtörik a megértés két dimenziója, az észlelés és a jelentésképződés közötti természetes összhangja. Mivel a színházi jelölő és jelölt „megszokott” társítása (azaz hogy a csónak egy csónakot jelent) nem járt eredménnyel (azaz az előadás egészében értelmetlennek bizonyult), a színházi jelek egy bizonyos ideig „üres jelekként” működtek, melyek jelentéssé tétele feladattá vált. Az általánosan érvényes jel- és szabályrendszer „automatikus” alkalmazásáról a mindenkor néző *universe of discours*ára és kombinatív képességére helyeződött a hangsúly, vagyis az esztétikai észlelés és a jelentésképzés az üres jelek kitöltésének folyamataként értelmeződött. Ennek során a jelölő, azaz a jelek anyagsága, polifunkcionalitása, az előadás teátrális volta került előtérbe. Ugyanakkor bizonyos elemek (a kórus szövege és a cselekményszekvenciák) gondoskodnak arról, hogy rögzítsék vagy legalábbis formálják a jelentésképződés kereteit, ugyanis a rendezés olyan kozmikus zárt világgént jön létre, amelynek kódját elsajátítva a jelentésképződés sikerrel kecsegtet. A színházi kód egyezményes és univerzális volta tehát megszűnik, ám a sokféle eszközből többféle, de önmagában koherens formanyelv áll össze: vagyis egy multistabil kognitív folyamat során a szemantikai dimenzióról a szintaktikaira és pragmatikaira irányul a figyelem, az előadás pedig meghatározott „értelmeösvényeken” olvasható szöveggént mutatódik fel. E szöveg-értelme létrejöttének immár az egyedi rendezésben artikulálódó kódszerűség lesz az az eszköze, amely megvalósítja a színházi avantgárd célját: a néző megváltoztatását, az új ember nevelését.

A néző individuumkénti felfedezése azonban csak a hetvenes évek performansz kultúrájával kezdődik és a nyolcvanas, kilencvenes évek posztdramatikus színházában teljeseedik ki. Ez természetesen nem a közönség ún. aktivizálásával, a fikció és a valóság

közötti határ „megszüntetésének” igényével magyarázható, hanem azzal a változással, ami a test és az érzékelés színházban betöltött szerepében ment végbe. A színházi avantgárd recepciójának egyik tradíciója a rendezői esztétikákat nem elsősorban a létrehozandó előadások üzenete, hanem a jelhasználat felől közelíti meg. A *teatralitás* három faktorának mindenkorai artikulációja az emberi kultúra három alaptényezőjének: a testiségnek, a nyelvnek és az észlelésnek a viszonyát és módusát modellálja. Ezt bizonyítja, hogy a Fischer-Lichte vezetésével működő kutatócsoport (*Észlelés — Test — Nyelv* alcímmel) az észlelési és megismerési struktúrák XX. századi átalakulásának horizontjában vizsgálta a századelő színházát, és a színházi jelhasználatban bekövetkező változásokat olyan technikai és kulturális újításokkal hozta összefüggésbe, mint a sebesség (autó), a szimultán észlelés (fotó, film), és a verbális önkifejezés problémáinak formájában jelentkező nyelvi krízis (vö. Fischer-Lichte, 1994:1-14). Míg a polgári illúziószínházzal bezárólag alapvetően megkérdőjelezhetetlennek tűnik a nyelvbe mint a fogalmiság tökéletes eszközébe vetett bizalom, addig a századfordulón a szimbolikus rendet az észlelés dominanciája és a testiség hatásának ereje váltja fel. Mint láttuk, a színházi avantgárdban ez a dominanciaváltás még csak a nonverbális jelek és működésük szabályszerűségeinek kreatív felismerésével ajándékozta meg a nézőt, azaz nem kérdőjeleződik meg a jelölt ottlétének hite, a jelölő (a test) pedig — nyelvvé válva — a színház szemantizálható formanyelvének része lesz. Azaz a természet és a kultúra metszéspontján álló testnek mindig a szimbolikus (Kristeva) dimenziója, a szerep-lét mutatkozott meg.

A performance-art a fájdalom és a sérülékeny emberi test felmutatásával töri meg ezt a folyamatot. A gesztusok, a mimika (legyen az a mindennapi gesztusok kodifikált rendjének része, vagy váljon stilizált és akrobatikus mozdulattá) elsősorban mindig a jel létrejötte felől, tehát a test mint anyag megformálásaként, szimbolizációként értelmezi a megtestesítés aktusát. Abban a pillanatban azonban, amikor a színész teste a színpadon megsérül, vérezni kezd, megcsönkul, tetőtől talpig befestődik, két órán át ütlegetik, vagy földhöz verődik⁸⁰, a néző nem a jel jelentésével, hanem a fájdalom nem kommunikálható voltával szembesül (vö. Fischer-Lichte, 1998:1-92). Immár nem a megtestesítés aktusa, hanem annak a (nézővel közös) állapotnak a tematizálása történik meg (illetve válik jelentőssé), hogy valaki testtel bír: a szerep ottléte permanensen megkérdőjeleződik, a jelölő (A teste) és a jelölt (X teste) összeolvad (vö. Fischer-Lichte, 1997:32ff). A fájdalom a *teatralitás*nak az a szférája, amely — a rendezés egészétől függően — imagináriussá tehető ugyan, ám megtörténne pillanatában nem vonatkoztatható egy szerepre, valami 'másra', hiszen az akció észlelése minden

szerepszerű kategóriát dekonstruál (vö. Scarry, 1992). A színpadi fikció világszerűségének keretét a színpadi alak egészlegessége biztosítja, amelynek posztdramatikus dekonstrukciója először a hatvanas-hetvenes évek performanszaiban és happeningjeiben figyelhető meg⁸¹. Fischer-Lichte Nitsch bárányszéttépési akcióit az átváltozás folyamatát megcélzó ún. átmeneti rituálék (van Genne) neo-avantgárd formációiként elemzi, amelyekben a színházi jelentésképződés dimenzióinak újszerű viszonya figyelhető meg (vö. Fischer-Lichte, 1999d). Bár az elemekhez rendelhető szimbolikus asszociációk nagy része az archaikus-mitikus vagy keresztény-katolikus rituálékra utaló szemantikai mezőhöz, azaz a kora hatvanas évek bécsi kultúrájának *universe of discourse*-ához tartoznak, a velük való közvetlen érintkezés erős érzéki benyomásokat tesz lehetővé. Kultúránkban a saját szimbolikus rendjüket létrehozó jelentések már régen elszakadtak azokról a konkrét tárgyaktól (a rajtuk, illetve velük létrejövő testi tapasztalatoktól), amelyekből az adott szimbólumképződési folyamatok kiindultak. Nitsch akciói arra tettek kísérletet, hogy résztvevőik összeköthessék e jelentéseket az *egyén* testi tapasztalataival. Az előadások tehát azért nem záródnak be az elért új állapot biztos és végérvényesnek tűnő *mozdulatlanságának* célképzetébe, mert a hangsúly az észlelés és saját medialitásunk *folyamatos* tematizálására helyeződik. A posztdramatikus tendenciák a színházi test-, tér és időhasználat technikáinak, illetve a verbális és nonverbális jelhasználat sokszzerű játékával (vö. II.2.2) a színházi jelentésképződésnek pontosan azt a (pragmatikai, illetve performatív) dimenzióját teszi dominánssá, amikor a színészi jelenlét nem (elsősorban) *szerepjátszásként*, az előadás pedig nem (elsősorban) szöveggként születik meg: „A néző már aligha tekinti feladatának, hogy előre adott jelentések után kutasson, és az előadásban megfogalmazott üzenetek megfejtésén fáradozzon. Ehelyett lehetősége nyílik arra, hogy a szeme láttára és füle hallatára megtörténő eseményeket pusztán anyagként szemlélje, és a történések hogyanját figyelje, vagy az egyes cselekményeknek olyan jelentést tulajdonítson, amely többek között saját speciális észlelési mintái, asszociációs szabályai, emlékei, más diszkurzusok alapján jut az eszébe. Ily módon a nézés aktusa a maga részéről tevékenységként és cselekvésként (Handeln) határozódik meg, és így kerül a figyelem középpontjába.” (Fischer-Lichte, 1998:4).

⁸⁰ Ezek az effektusok nemcsak a hatvanas-hetvenes évek elhíresült performanszaiban, hanem (többek között) az elmúlt berlini színházi évad Frank Castorf, Jan Fabre, Johann Krešnik rendezte előadásainak is rendszeresen visszatérő elemeit képezik.

⁸¹ A lassítás, a művi jelhasználat, a scenografikus festés, illetve a dramatikus diszkurzus szövegalkotó eljárásai *technikaként* természetesen már a színházi avantgárdban is megfigyelhetők, ám alkalmazásuk ez esetben többnyire bezáródik egy megszülető *formanyelv* kialakításába (vö. Lehmann, 1999:73-112).

I.3.3.2.3. A színháztörténet e paradigmaticus változásainak fischer-lichte-i interpretációja abba az irányba mutat, hogy a kilencvenes évek közepétől megváltozik az *SDT*ben rögzített *teatralitás*-definíció. A régi modell módosulása pedig (éppen a jelentésképződés színházi és kulturális kódjának a norma szintű vizsgálatokban rögzített szoros kapcsolata miatt) az emberi kultúra jelentésségében bekövetkező változásokra mutat. Mint láttuk, nem maga a jelentésség, hanem az észlelés és a jelentésképződés dimenziójának viszonya változik meg, s ennek következtében a hatvanas évektől kezdve folyamatosan háttérbe szorul a színház(i előadás) szövegekénti felfogásának, azaz olvashatóságának, értelemorientált strukturáltságának egyértelműsége.

Bár jelen *keretek* között nem térhetünk ki részletesen a kulturális antropológia történeti változásaira, a *teatralitás* modell ilyen irányú változásai kapcsán meg kell említeni az antropológia kultúrafelfogásának azt a fordulatát⁸², melynek során a kultúra az ún. „interpretive turn” hatására mint szöveg, az ún. „performative turn” hatására pedig mint performansz definiálódott és vált a vizsgálatok tárgyává (vö. pl. Bachmann-Medick, 1998). Míg az első elképzelés mögött az a geertzi tétel áll, mely szerint „az ember a jelentések maga szötte hálójában függő állat”, s e háló elemzése „nem törvénykereső kísérleti tudomány, hanem a jelentések nyomába szegődő értelmező tudomány” (Geertz, 1994:172), addig a másik felfogás célja, hogy „a szimbólumokat mozgásukban ragadja meg” (Turner, 1989:120). Az emberi kultúra szövegekénti olvasata (tehát olvashatóságának feltételezése) során (a *ricoeuri* szöveghermeneutika alapján) az emberi jelentésképződés konkrét tárgyakban manifesztálódott volta hangsúlyozódik. A performanszkénti felfogás a potenciális változás mindenkor momentumaira koncentrál, azaz abból a feltételezésből indul ki, hogy minden társadalom (és kultúra) magában hordja önnön ellenképét is (vö. Boon, 1982): „Ez a perspektíva megköveteli, hogy a szövegek rögzítettségéről a diszkurzus vitalitásához hozzájáruló szövegekre forduljon a figyelem, mégpedig azért, hogy a kulturális performansz és kommunikáció pragmatikai dimenzióját Geertz jelentéssel terhelt kulturális antropológiáján túllépve juttathassuk kifejezésre.” (Bachmann-Medick, 1998:26). A geertzi kultúrafogalom vállaltan szemiotikai jellegű (vö. I.2.1.), azaz azt teszi lehetővé, hogy a sokrétű, semmiképpen sem egységes társadalmi folyamatokat elemezni lehessen, azaz kulturális jeleket és szimbólumok értelmezése útján „a szöveg objektivált értelemhorizontjaként” jelentést konstituáljunk. (Ennek szolgálatában áll a fischer-lichte-i színháztörténetírás fontos részét

⁸² A harmadik paradigmaticus változás (writing culture) vizsgálatunk szempontjából kevésbé érdekes.

képező „sűrű leírás” is vö. I.3.3.1.)⁸³. Míg tehát a kultúra szövegkénti felfogásával egyértelműen összeegyeztethető a fischer-lichte-i szemiotikai hermeneutika alapjául szolgáló kultúra- és az azt modelláló *teatralitás*-fogalom, addig a kultúra performanszkénti értelmezése a (nem csak színházi) jelentésképződés pragmatikai dimenziójának tematizálását és elsősorban módszertani reflexióját követeli meg.

Hogyan lehet megragadni a színház (és a kultúra) működésének folyamatjellegét, azt, hogy „miközben reprezentál, létrejön és reprodukálódik is” (Bachmann-Medick, 1998:28)? Gunter Gebauer a Platon és Derrida közötti mimézis-koncepciók vizsgálata során abból indul ki, hogy „a mimézis már Arisztotelésznél sem ugyanolyan normális fogalom, mint a többi; az elméletképződéssel szembeni ellenállása a fogalomhasználatban fejeződik ki: az egyértelmű definíció hiányában és abban, hogy mélyen az ember nem-vitatható előfeltételeiben gyökerezik. Ezen antropologizálás miatt van minden olyan kísérlet eleve kudarcra ítélve, amely az arisztotelészi mimézisfogalom egy szemiotikai struktúra alá rendelésére irányul” (Gebauer, 1993:338). Ezt a megállapítást a mimetikus cselekvés eredményének és a cselekvés folyamatának (a szó etimológiai elemzése során kimutatható) együttes otlletéből fakadó kettősségére alapozza: a „mimos” ennek értelmében „vagy egy személy által előadott, különböző részekből álló előadást (Vortrag) vagy egy két vagy több személy által létrehozott dramatikus performanszt (Aufführung) jelent” (335). A különböző értelmezési tradíciók tükrében mutatja be, hogy más korok eltérő mértékben fektettek hangsúlyt a mimézis utánzásra alapuló (leírható, s ily módon szemiotizálható), illetve performatív aspektusára. A fogalom kettősségére alapozza Wolfgang Iser is reprezentációelméletét, és a természet kétféle meghatározására (mint alkotó elv: *natura naturans*, mint létrehozott alak: *natura naturata*) vezeti vissza (Iser, 1991:482). Alaptételét — miszerint „reprezentáció performativitás nélkül elképzelhetetlen” (481) — történetileg az ember és a kozmosz viszonyának változásával magyarázza, melynek értelmében „mimézis és performativitás viszonya valószínűleg megváltozik, ha a kozmosz zártsága megszűnik egy arisztotelészi értelemben vett mimézis referencia-feltételeként működni. (...) A performativitás annak arányában nő, minél meghatározhatatlanabbá válik a reprezentáció referenciája, és ha ma a >reprezentáció végéről< beszélünk, úgy nem marad más hátra, mint fontolóra venni, hogy vajon ezen tényleg egy történelmi állapot leírását, s nem pedig inkább annak elégtelenségét értjük, hogy a reprezentáció fogalmával megragadhatjuk azt, ami a művészetben és az irodalomban történik.”(485/500). Amennyiben ezt a kérdést a kortárs, tehát a kilencvenes évek színházi

⁸³ Bár Fischer-Lichte egy írásában sem tér ki a német filozófiai antropológia és az amerikai kulturális antropológia közötti különbségekre, a kapcsolódást ez esetben valószínűleg a szemiotika mint heurisztika (és

kultúrájára vonatkoztatjuk, akkor a „reprezentáció végének” említett horizontja (pl. Foucault, 1990, 269-306) a „XX. század azon comon sense-e” felől artikulálódik, miszerint „a valósághoz nemcsak tényszerűen, de elvi okokból sem férhetünk hozzá közvetlenül” (Welsch, 1998:170), azaz a dolgok és az ember kozmikus (referenciális) önmeghatározása is problematikussá válik.

A kortárs színház az elektronikus médiák kultúráját kell, hogy modellálja, és a szimuláció, a virtual reality kontextusában a kultúra jelentésségének nem lehet kizárólagos metaforája a valóságot kódolt formában észlelő és olvasható jelösszefüggésként bemutató szöveg. A figyelem sokkal inkább a mimézis másik aspektusára, a performativitásra irányul (vö. Carlson, 1996), melynek a kultúrában betöltött szerepét először Milton Singer vizsgálja. Az indiai kultúráról írott tanulmányaiban abból indul ki, hogy az emberek nemcsak az emberi alkotások tárgyi mivoltában és összességében gondolkoznak saját kultúrájukról, hanem olyan ún. kulturális performanszokban is, mint az esküvők, a színház, a tánc, a fesztiválok stb. Ezekben a mindennapoktól elszigetelt eseményekben egy kultúra saját önképét és önmegértésének formáját artikulálja, ugyanis tagjai idegenként mutatkozhatnak be társaik előtt. A kulturális performanszokat „a meghatározott időtartam, a kezdet és a vég, a tevékenységek egy rendezett programja, előadók egy csoportja, közönség, megfelelő hely és alkalom” (Singer, 1959:xii) jellemzi.

A kultúra tartalmának performanszokban *történő* megnyilvánulása a kultúrafogalom meghatározása szempontjából azért döntő, mert általa az adott kor és társadalom jelentésképződésének nemcsak a jelekben rögzíthető dimenziója, hanem az is vizsgálható, „ami nem tárgyasulhat” (Iser, 1991:481ff). Ha a fischer-lichte-i színházszemiotika norma szintű vizsgálatára tekintünk vissza, akkor egyértelmű az a megállapítás, hogy míg az európai színháztörténetnek a barokktól kezdődő és a színházi avantgárddal bezáruló szakaszában a színház egy szövegekben manifesztálódott kultúrát, a dolgok jelekben létező és olvasható rendjét modellálja, addig a hatvanas években jelentkező és napjainkra meghatározóvá váló posztdramatikus trend (a jelentésképződés eredménye helyett a nézői befogadás hatáscentrikus folyamatának hangsúlyozásával) a kultúra performatív aspektusát mutatja fel dominánsként⁸⁴.

nem az ember excentrikus helyzetének tematizálása) jelenti.

⁸⁴ Ismételten hangsúlyozzuk: valamennyi színháztörténet (így az itt kialakuló is) a színház történetének mindig egyfajta olvasata. Fischer-Lichte vizsgálati anyagát a drámai színház európai történetének intézményes keretek között kialakuló és kanonizálódó formái alkotják, így nem vizsgálja a performativitás olyan eredendő megnyilvánulásait, mint például a cirkuszt (vö. Bouissac, 1976) vagy a kabarét (vö. Jelavich, 1993), illetve csak a jelzés szintjén tér ki arra, hogy polgári illúziószínház különböző formációi mind a mai napig meghatározó részét képezik a kortárs színháznak (vö. Lehmann, 1999:34f).

Nitsch performanszai (...) egy új kulturális paradigma megfogalmazásával és megvalósításával reagálnak a válságra. Ez mindennek előtt az energetikus test koncepciójára érvényes, ami a nyugati kultúrában hosszú ideje figyelmen kívül hagyott és elfeledett értékekkel ruházza fel az emberi testet — olyan értékekkel, amelyek más korokban és kultúrákban (a performatív kultúrákban) mindig az olyan rituálék során valósultak meg, amelyekre a hatvanas és hetvenes évek művészeinek performanszai utalnak. A „rituálé” műfajának általuk végrehajtott, egyéni transzformációja pedig a kultúra értelmezésében eredményez hangsúlyeltolódást. E jelenség következtében (még ha nem is teljes mértékben) ismételten látóterünkbe kerül az a nyugati kultúrában már régóta elfojtott tény, hogy minden kulturális alkotásnak az emberi test az alapja, és hogy a test cselekvések útján teremt kultúrát. Nem azok az artefaktumok állnak tehát az érdeklődés középpontjában, amelyek e cselekvések által létrejöhetnek, és amelyekre kultúránk és szellemtudományunk egészen a hetvenes, sőt részben még a nyolcvanas évekig is koncentrált. A figyelem sokkal inkább az energetikus testre és arra a múltó pillanatra irányul, amelyben a test cselekvéseket hoz létre és ezzel hatást vált ki, illetve amikor olyan erők keletkeznek, amelyekkel átváltozása során az 'Én' önmagát képes megváltoztatni. Ily módon a művészi performanszok olyan átmenti rítusokként foghatók fel, amelyek nemcsak kiutat mutatnak a hatvanas, hetvenes évek válságából, hanem azonnal rá is lépnek erre az útra.

A művészi performanszok azonban átmenti rítusként nemcsak az akkoriban aktuális kulturális, társadalmi és individuális válságokra vonatkoztathatók, hanem a XX. század nyugati kultúrájában végbemenő általános érvényű változásra is. A modernitás ugyanis nemcsak az anyagi kultúrát, azaz a szövegeket és az emlékműveket, hanem a stabil, önmagával identikus Én koncepcióját is előnyben részesíti a performatív folyamatokkal szemben. Ennek következtében a szöveg válik a kultúra paradigmájává. A művészi performansz viszont az anyagi kultúrát csak mint a performatív folyamatok alkotóelemét ismeri el, és a rögzített jelentést éppúgy tagadja, mint a stabil identitást. Ezért lehet egy új, performatív kultúra előképe és paradigmája, amelyhez a nyugati kultúra mintha éppen most alkotná meg az átmenetet. Ahogy az egyén válságaiban és a társadalmi krízisekben azért kapnak helyet a hagyományos átmeneti rítusok, hogy a jelenlegi helyzetből az új felé tartó átmenet biztosan és veszélytelenül megtörténhessen, úgy az egyéni művészek alkotta, az átmeneti rituálékra épülő performanszok arra tesznek kísérletet, hogy biztosítsák és ezzel párhuzamosan elő is segítsék azt a kulturális mozgást, mely az elsődlegesen anyagi kultúrától egy új, performatív felé közeledik. Ez az átmenet a tudás új rendje, a szemiotikai mechanizmusok újabb fajtái, az Én és a Maga (Selbst) olyan újszerű koncepciói felé mutató folyamatként is felfogható, amelynek kielégítő leírására és definiálására még aligha vagyunk képesek -- leginkább csak sejtéseink lehetnek róla. És ha a művészi performanszokra a régi szövegparadigmát alkalmazzuk, akkor ezek az események egy átmeneti kor jelzéseiként olvashatók. (Fischer-Lichte, 1999d:65).

Gondolatmenetünket azért indítottuk a mimézis párhuzamosan jelen lévő aspektusainak tárgyalásával, hogy világossá váljon: a kultúra szövegszerű és performatív jellegéről nem beszélhetünk a kizárólagosság jegyében. Az egyik aspektus dominánssá válása azonban új kihívások elé állítja a másik aspektuson alapuló *teatralitás*-modellt: az A/X/S-modellnek így módon szembe kell néznie a posztdramatikus színház azon két sajátosságával, hogy ha nem is szűnik meg, de dekonstruálódik a szerep mint jelentésegység kategóriája, illetve hogy tematizálni kell a nézői befogadás elsődlegessé váló perceptuális-hatáscentrikus dimenzióját is. És mivel a XX. század végén a színház hangsúlyosan a

médiakultúra felől definiálja önmagát⁸⁵, az *SDT* modellje várhatóan a *teatralitás* antropológiai indexe, a testiség és az észlelés felől fog átszerelődni.

I.3.3.3. A fischer-lichte-i szemiotikai hermeneutika egyik alaptézise volt a kód hipotetikus és heurisztikai (tehát nem ontológiai érvényű) tételezése (vö. I.2.2.), ami megengedi a történeti változások hatására az adott szabályrendszerben potenciálisan bekövetkező változásokat. Nem véletlen, hogy egy, a fikció és a valóság kettéválasztását elsődlegesen a szerepre (mint drámai alakra) vonatkoztatottságra építő színházelméletnek is reagálnia kellett mind a már említett színházi tendenciákra, mind a kulturális performansz miltoni elméletének azon hatására, hogy a kutatás a mindennapok színházszerű eseményei felé fordult⁸⁶. A fejezet első részében az *SDT* rendszerén belüli ellentmondások, illetve az adott példaanyag kontextusában helyeztük el a fischer-lichte-i *teatralitás*-definíciót. A következőkben az A/X/S-modell ön-destrukciójának azon útját vázoljuk fel, mely lehetővé tette, hogy a német színházszemiotikus folytonosságában ragadja meg a kortárs kultúra és színház jelentésségének történetét.

I.3.3.3.1. A színházelmélet eddig hagyományosan két irányba kereste a „mi a színház?” kérdésre a választ. Míg a szimuláció körül csoportosuló elméletek alapját a „valódi” valóság és az azt „elhazudó” fiktív színház oppozíciója alkotja, addig a „színház az egész világ”-elv éppen ezt vitatja (vagyis vagy a valóság sem valódi, vagy mindkettő az). E két irány mellé csatlakozott az a harmadik és jóval kevésbé hatásos, ám alapvető ellentmondásoktól mentes beállítódás, mely szerint a színház élet⁸⁷. Ez a kiindulópont pontosan az olyan, eddig határesetként kezelt jelenségek színháziasságának elemzésében segít, mint például a középkor táncórületei, melynek során nem lehetett megkülönböztetni a chorea minorban szenvedőket azoktól a szimulánsoktól, akik szállás és alamizsna reményében csatlakoztak a beteg táncosokhoz (vö. Kotte, 1996).

Először Andreas Kotte tanulmányában (1997:15) jelent meg Erika Fischer-Lichte ún. integratív színházdefiníciója, amely a „Theatralität — Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften” témájú projekt kutatási eredményeinek kvintesszenciája. A résztvevők a legkülönbözőbb teatrális helyzetek vizsgálatával, tehát kifejezetten induktív úton jutottak arra a belátásra, hogy „valóságként (színházként) tapasztaljuk meg azt a helyzetet, amelyben

⁸⁵ A tudománytörténet legújabb fejezetét alkotó antropologizáció általános tendenciája mellett (vö. pl. Frühwald, 1991:70ff; Lepenies, 1981) ezt jelzi, hogy például a második évezred utolsó Berlini Színházi Találkozóját „A valóság inszcenírozása a színházban, a politikában és a médiában” címmel kísérte háromnapos szimpózium.

⁸⁶ A probléma mindeztidáig elméletileg és történetileg legkidolgozottabb tárgyalását lásd. Schramm, 1990, illetve 1996.

egy játékos egy bizonyos helyen egy bizonyos időpontban mások (a nézők) szeme előtt tesz valamit.”⁸⁸. A definíció első két szavát összekötő azonosító viszony az említett harmadik megközelítés kiindulópontul választására utal. A valóság és a színház nem oppozitórius (tehát nem szimuláció-elvű) kezelése természetesen nem a különbségek eliminálását jelenti (azaz nem adjuk fel a színház definiálásának feladatát), hanem a színház valóságba helyezésével pontosan a mindennapok színházszerű eseményeinek kizárásról mond le⁸⁹. A valóság / realitás ugyanis immár nem (szubsztanciális) létezők eltérő összességeként definiálódik, hanem sokkal inkább realitásokról, realitásszintekről, a valóság cselekvés útján történő, eltérő konstitúciójáról van szó. E megközelítések a tudományelmélet mára már közhelyszerű alaptételéből (Quine-Duhem tézis) indulnak ki, miszerint a megfigyelő és a megfigyelés tárgya között ugyanúgy nincs abszolút distancia, mint ahogy az észlelésnek és a megértésnek sincs objektivitása: azaz a megfigyelő mindig a tárgy alkotója is (vö. pl. Stegmüller, 1987:265-269). Ily módon a színház egyfelől a valóság egy szintje, amely persze meghatározott és csak rá jellemző sajátosságokkal bír (elsősorban a kulturális performansz meghatározásával teljesen egybehangzó „kellékekkel”: előadóval, időtartammal, nézővel, strukturáltsággal), másfelől e sajátosságok csak ezen a valóságszinten, azaz az e valóságszintet létrehozó befogadói *keret*ben működnek színházként: „Ily módon a *teatralitást* radikálisan szubjektív kategóriaként fogjuk fel, amelyről azonban természetesen mindig lehetséges interszubjektív megegyezés” (Fischer-Lichte, 1999a:76). A hermeneutikai alapokból szervesen következő definícióba tehát bekerült a „megtapasztalás” faktora, mely tényezővel pontosan az *SDT* definíciójának „nézőként van jelen” tétele kap új jelentésárnyalatot. Ez viszont már nem hermenutikai, hanem konstruktivista álláspont, noha a kettő közötti viszony legitim (vö. Bogdal, 1997:159-180, 208-225).

Ez a definíció azonban egy újabb problémát vet fel, mégpedig annak az interszubjektív megegyezésnek a teoretizálását, ami a „színház” az egész világ” állásponttól történő elhatárolódást biztosítja. A megoldás kulcsát ismét egy, az ötvenes évek elején született tanulmány jelentette. Bateson kutatásainak alapkérdése arra vonatkozott, hogy „miféle ökonómia határolja be a szellem egy bizonyos területén az eszmék sokféleségét” (1985:15). A *játék és a fantázia elmélete* című tanulmányában (1985:241-261) két állatkerti majom

⁸⁷ Az ide tartozó különböző elméletekről lsd. Fischer-Lichte, 1999a.

⁸⁸ A Kotte által idézett definíció (a projekt egy közbűlső kutatási szakaszának eredményeként) még a „láttatás” és az „ábrázolás” aktusát tartalmazza, ami az idézett és ez ideig változatlan meghatározásban (Fischer-Lichte, 1998:14) már nem szerepel.

⁸⁹ Andreas Kotte tanulmánya (1997) 22. lábjegyzetében idézi a Frankfurter Allgemeine Zeitung 1997 június 17-ei számának azt az írását, amely éppen amellel érvel, hogy „a politikai magatartás kutatása nyilvánvalóan túllépi a színházstudomány kereteit”, és Sibylle Wirsing véleményét kritizálva ironikusan jegyzi meg, hogy „találókban még senki sem fogalmazta meg a témaválasztás okosságát és a DFG-projekt fontosságát”.

viselkedését vizsgálta abból a szempontból, hogy a kifejezetten harc-jellegű játék hogyan és miért artikulálódik a két állat kommunikációjában játékként. Kísérletei és megfigyelései során jut arra a megállapításra, hogy „a játék esetében mindig olyan metakommunikáció jön létre, amellyel az érintkező egyedek közlik egymással, hogy amit tesznek, nem komoly.” (188). Egy pszichológiai *keret* lép működésbe, amelyben az adott metakommunikáció játékként, harcként stb. interpretálható. A *keret* hat alaptulajdonsága közül szempontunkból kiemelkedik, hogy „minden közlés, amely explicit vagy implicit módon *keretet* definiál, a befogadónak ipso facto utasításokat ad vagy segítséget nyújt azon kísérletére vonatkozólag, hogy a közléseket a *kereten* belül definiálja.” (254). Ezt a *keret*-fogalmat dolgozza tovább Erving Goffman, ami az ő interpretációjában válik a kilencvenes évek színházelméletének egyik központi elemévé. A társadalmi élet szervezettségének elemzésekor alapvetően három metaforát (rituálé, játék, dráma⁹⁰) használ. A társadalmi működés „dramaturgiájának” egyik elve a performansz-jelleg, melynek során az individuum prezentációján túl az hangsúlyozódik, hogy a társadalomban csoportok dolgoznak egy bizonyos társadalmi helyzet jellegének kifejezésén (vö. Goffman, 1959:77ff). Ennek értelmében performansznak nevezzük „az egyén minden olyan tevékenységét, amely egy időtartamon belül megy végbe, amelyet az egyén megfigyelők egy bizonyos csoportja előtti, folyamatos jelenléte határoz meg, és mely jelenlét hatással van a megfigyelőkre.” (Goffman, 1959:22). E meghatározás a színháznak pontosan azt a két vonását emeli ki, amelyek a fischer-lichte-i meghatározásból hiányoztak: egyrészt — mivel (lemondva a szerepjátszás aktusáról) nem a szereplő intenciójára épít — nem zár ki a vizsgálódás köréből olyan eseményeket, amelyeknek a szereplők tudtuk és akaratuk nélkül válnak részeseivé. Másrészt a résztvevők közötti interakció a hatás, a befolyás szempontjából kap jelentőséget. A *keret* fogalma Goffmannál azon szervezettség alapelveként definiálódik, amely az általunk egy társadalmi eseménynek tulajdonított, szubjektív jelentést vezérli (vö. Goffman, 1993:9-30). Ha a *keret*nek ezt az általános fogalmát a performansz fenti meghatározása felől olvassuk, akkor egyértelműen körvonalazódik az a színházi *keret*, amelyet az különböztet meg a nem-színházétól, hogy a néző (a megfigyelő) tisztában van azzal: nem kell közvetlenül részt vennie az eseményekben (vö. Goffman, 1993:143-175). Ebben a formában épül be tehát a játék meghatározásának egyik nagyon fontos eleme: „érdeknélküli volta” (vö. Huizinga, 1990:11f)⁹¹.

⁹⁰ A *rituálé* a társadalmi élet erkölcsi, a *játék* a manipulatív aspektusát, a *dráma* pedig a kettő viszonyát taglalja. (vö. Lemert-Branaman, 1997:Ixiii-Ixxiii).

⁹¹ A *keret* és a *játék* fogalma a színházszemiotika kortárs fejezetének központi terminusai. Kifejtésük ismételtlen egy újabb dolgozat témáját képezhetné, mely részletesen tárgyalná a fogalomtörténet minden állomását. Jelen keretek között (mivel célunk a fischer-lichte-i életműben bekövetkező változás irányának *jelzése*) szándékoltnak csak érintettük ezt a problémakört.

A kilencvenes évek második felétől kezdve a *keret* egyre fontosabb szerepet tölt be a fischer-lichte-i színházelméletben. Mivel Goffman a társadalmi események olyan tulajdonságait határozza meg vele, mint az időbeli és társadalmi rögzítettség, definiálhatóság és strukturáltság, ezért a *keret* bizonyos értelemben felváltja a kód fogalmát. Ezáltal oly módon válik lehetővé a befogadói horizontváltások rögzítése, hogy a színházolvasási stratégiák történeti változásainak leírása és értelmezése egyrészt a színházszerű jelenségek teljesebb körét öleli fel, másrészt a nézőséget nem csak esztétikailag definiálja. Ehhez azonban a színházi *keret* goffmani fogalmát oly módon kell továbbfejleszteni, hogy — a kódhoz hasonlóan — a színháztörténetírás és előadáselemzés sokoldalúan kidolgozott módszere is épülhessen rá. A kutatásoknak ezt az irányát bizonyítja Petra Maria Meyer tanulmánya (1998), amely a *keret* diszkurzív, pszichológiai, kulturális és a mediális típusának kidolgozására tesz kísérletet, illetve Fischer-Lichtének az interkulturalitás jelenségével foglalkozó írásai, amelyben a „színházba járás” *kerete* kap különleges hangsúlyt. A mediális dimenzió tematizálása — mint már említettük — Böhme *atmoszféra* fogalmára épül, melynek színházi applikálása arra a ma még eldöntetlen kérdésre adhat választ, hogy tematizálható-e a színházi jelentésképződés pragmatikai dimenziója a dekonstrukció pszichoanalitikus elképzeléseinek mellőzésével⁹².

I.3.3.3.2. A *teatralitás*-modellben bekövetkező másik alapvető változás a *szerepet* érinti, s elmaradása egy, a posztdramatikus tendenciáknál jóval összetettebb kontextusba (is) ágyazódik. Amennyiben a színházat nem a prózai színház értelmében definiáljuk (azaz a kultúra egészére vonatkoztatjuk), a drámai alakként értelmezett *szerep* dominanciája megszűnik:

Milyen következménye lesz tehát a szerepelméletre nézve annak, ha lemondunk a mintha-tézisről: a színész nem úgy cselekszik, mintha Gottlieb Biedermann⁹³ lenne. Bár Gottlieb Biedermannak hívják, de úgy cselekszik, ahogy otthon szokott apaként, barátként, szeretőként, focirajongóként stb. Vagyis alapvetően mindenütt a színházban játszott szerepek alkotják (szerep)repertoárját. A színházzemiotika szempontjából ez a következőt jelenti: a színész nem úgy cselekszik, mintha Gottlieb Biedermann lenne. Bár Gottlieb Biedermannak hívják, olyan jeleket hoz létre, mint otthon, amikor (jeleket használva) megtilt valamit a lányának, felesége és barátai körében felemel egy poharat, és mindenki egészségére iszik stb. A mindennapokban ugyanúgy jeleket hoz létre, mint a színházban, hiszen a színház mindenek előtt élet, mégpedig az élet olyan része, amelyet az élő emberek és tárgyak cseréjének különös gyakorisága és radikalitása jellemez⁹⁴. Ez

⁹² Ezek a kérdésfeltevések határozzák meg a Freie Universität Színháztudományi Tanszékén 1999-ben „A performativitás kultúrái” témában indított projektet.

⁹³ Andreas Kotte Max Frisch *Biedermann úr és a gyűjtogatók* (1958) című drámájának címszerepét használja fel példájában.

⁹⁴ Andreas Kotte ezzel a polifunkcionalitás jelenségére céloz.

pedig azt jelenti, hogy a színházat valóságként fogom fel, és nem úgy mintha valóság lenne. (Kotte, 1996:42).

A szerep mint drámai alak kategóriája tehát bizonyos szempontból a szociológiai szerepelmélet felől dekonstruálódik, azt pedig, hogy színház és nem-színház közötti különbség ne mosódjon el, a *keret* és *performansz* fogalmai biztosítják⁹⁵. „Ennek ellenére” Fischer-Lichte szövegeiben — látszólag következetlenül — mind a mai napig meg-megjelenik a szerep fogalma, ami arra mutat, hogy a *teatralitás* modellkarakterében (a modellezés igényében) bekövetkező változások leginkább e kategória interpretációján mérhetők le. 1997-től elméletének szerves részét képezi a *kulturális performansz* miltoni fogalma, amelyből „nemcsak arra következtethetünk, hogy a színház leírható a kulturális performansz egy speciális műfajaként, mely bizonyos vonásokban osztozik a többi műfajjal, másokban viszont különbözik tőlük. Ebből az is következik, hogy a kulturális performansz számára a színház alapviszonyai önmagukban véve, általánosan konstitutívak. S a kulturális performanszok ennyiben a *conditio humana* szimbolizációinak is felfoghatók.” (Fischer-Lichte, 1997:986).

A *teatralitás* Fischer-Lichte elméletében mindig a jelentésképződésen alapuló emberi kultúra modellje. Az *SDT*-ben ezt az biztosította, hogy a színházi alaphelyzetet a kultúra anyagi (testi) megkettőződése, a jelfunkció transzparenssé tétele szervezi. A kilencvenes években a modellálás az ember excentrikus helyzetét és e helyzet *jelentéses* voltát szemlélteti. Az emberi állapot alapkondíciója, hogy távolságba tud kerülni önmagától, ami a színháziasságot is jellemzi. Ily módon az életként felfogott színház — mivel ugyanezen, a jelentésképződésben (is) artikulálódó helyzeten alapul — explicit módon válik antropológiai kategóriává, amelyben a szerep is e *conditio humana* felől definiálódik: „Tradicionális önmegértésünk formalizálhatóságát (...) az ember azon eszméjéből nyeri, miszerint e lény rá van utalva a szociális szerepekre, ám mégsem e szerepek által definiálódik. A társadalmi alak szerepét játszó vagy hordozó ugyan nem azonos szerepével, de nem is képzelhető el tőle elválasztva anélkül, hogy ezzel el ne veszítené ember voltát (...) Csak önnön magának másikán birtokolhatja — önmagát. A Doppelgängertum ilyen struktúrájában, amelyben a szerep hordozója és a szerep (Rollenfigur⁹⁶) össze van kötve, úgy véljük, olyan konstans tényezőre bukkantunk, amely az emberi szocializáció valamennyi típusa számára nyitva áll és lényegi előfeltételeinek egyikét alkotja.” (Plessner, 1985:235). Az ember excentrikus helyzetéből fakadó Doppelgängertum tehát a másikkal való találkozást és e folyamat során önmagam meglátását biztosítja. Ez az aktus objektiválódik a színház eseményében, amikor is

⁹⁵ Andreas Kotte nem a keret fogalmával dolgozik, ám elméletében az osztentatív módon „kiképzett hely” ugyanezt a szerepet tölti be (vö. Kotte, 1997).

az ember mindig választani kényszerül, hogy nézőként vagy szerep-játszóként vegyen-e részt benne, illetve amikor a színész ugyan soha nem azonos játszott szerepével, de testileg egy-⁹⁶esül vele (vö. Fischer-Lichte, 1997; u.ő., 1990:3-9). A *teatralitás* modelláló jellegének történeti vizsgálata tehát — s most a norma szintje már nem a coseriu-i értelemben: a kutatások elméleti reflektáltsága és az *SDT* szisztematikus szemléletének következtetés alkalmazása miatt hangsúlyozódik — a színház antropológiai kategóriakénti értelmezéséhez vezet, amelynek három konstituens tényezője a test, a nyelv és az észlelés.

I.3.3.3.3. Az *SDT* önkritikája során tehát egyrészt a vizsgálat tárgya kimozdul az esztétikai szférából: így a fischer-lichte-i „színházszemlélet” immár tényleg megfelel az *SDT*1 első mondatainak és (feloldva az ópusznak a kortárs színházi diszkurzus horizontjából egyre élesebbé váló ellentmondását) a *teatralitás* definícióját immár nem egy, az ún. valóságtól elválasztott művészi kulturális rendszerre hanem a kultúra egészére dolgozza ki. Másrészt a rendszer mozgatórugójává a konstans tényezők történeti változásainak, helyesebben a variabilitás lehetőségeinek, formáinak kutatása válik, ami megfelel a szociálintropológia azon törekvésének, hogy az antropológiai állandókat történetiségükben definiáljuk (vö. pl. Süßmuth, 1984:5-18). Ez a „fordulat” egyszerre mutat rá az *SDT* kódfogalmának (kortárs horizontból) tartható és tarthatatlan, illetve produktív és inproduktív tényezőire. A heurisztikai elvként alkalmazott háromosztatóság (a színháztudomány történetében betöltött szerepen kívül) biztosította a történeti aspektus beemelését. Ugyanakkor az elméleti és módszertani reflexió szintjén megakadályozta, illetve nehézkessé tette a színházi jelenségek dinamikus elemzését. Azzal, hogy Erika Fischer-Lichte az állandó és a változó kategóriák dinamikáját, a folyamatszerűség érzékeltetésének igényét tette elmélete móduszává, a (színház)szemiotika ún. válságára is választ adott. A század nyolcvanas éveire érezhetővé vált krízis hatására ugyanis a történettudományok (azaz a különböző diszciplínák történeti kutatásai is) különböző utakon, de alapvetően azért tudtak megújulni, mert határaikat megnyitották más diszciplínák felé (vö. pl. Pavis, 1993; Alter, 1991). A színház éppen létmódjából, tranzitóriusságából fakadóan tudott közeledni a megújult szociálintropológia felé, ezzel (is) adva választ Bert O. States sokat idézett (és a hetvenes-nyolcvanas évek színházszemiotikájára végül is jogos) kritikájára, miszerint „ha valami egyáltalán zavaró a szemiotikában, az nem a szűklátókörűség, hanem az a majdnem imperialisztikus bizalma saját

⁹⁶ Plessner szóhasználata (Rollenfigur) a szerep, a színpadi alak és a társadalmi szerep összetartozását jelzi.

produktumait illetően, vagyis az a bennfoglalt hit, miszerint a dolognak az érdekessége megszűnik, ha kifejtették, miként működik mint jel”⁹⁷. Kérdés azonban, hogy az *SDT*ben kidolgozott előadáselemzési elmélet és módszer problémáira mennyiben kínál megújulási lehetőséget ez az út.

⁹⁷ Bert O. States (1985: 6f) mondatát idézi Bécsy, 1997:42.

II.

AZ ELŐADÁSELEMZÉS EGY SZÍNHÁZSZEMIOTIKAI MÓDSZERÉNEK KRITIKÁJA

II.1. Az előadáselemzési módszer rekonstrukciója

A dolgozat bevezetőjében (többek között) azzal indokoltuk témaválasztásunkat, hogy a fischer-lichte-i előadáselemzést az elméleti reflektáltság csaknem egyedülállóan magas foka tünteti ki. Mint láttuk, míg e törekvés a színházi kód *rendszer* szintjén történő vizsgálatánál a színházzszemiotika eddigi eredményeinek újszerű rendszerezésére és a problematikus pontok (látens) felmutatására adott lehetőséget, addig a *beszéd* szintjén egyet jelent az előadás episztemológiai státuszának tisztázásával. Fischer-Lichte elutasítja azt az érvelést, mely szerint a diszciplína fejletlensége — mintegy eleve elrendelt helyzetként — az előadás tranzitóriusságával magyarázható (ami a notációs eszközök fejlődésével bizonyos szempontból meg is oldódna⁹⁸). Ehelyett hangsúlyosan arra kérdez rá, hogy „milyen módon és milyen terminusokkal határozható meg az előadás, ha az elemzés céljából a megismerés tárgyává lép elő.” (SDT3:9). Az, hogy az SDT3 hangsúlyosan episztemológiai célkitűzéssel közelíti meg az előadást, az analitikus aspektus felől árnyalhatja a színházzszemiotikai elméletek ún. válságára adandó választ. Az e területen tapasztalható krízis kapcsán Pavis „specialisták által elfoglalt aranytáblás gettónak” nevezi az előadáselemzés szemiotikai módszerét, „mely az előadásszöveg formális leírásának egyszerű, valamelyest mitikus technikájaként kerül elgondolásra” (Pavis, 1998:61).

Részprobléma ₃ :	A fischer-lichte-i módszer-fogalom elemzése
Munkahipotézis ₃ :	Mivel az SDT3ban nem egy „fölköttes” nyelven történő, többé-kevésbé mechanikus alkalmazás műveletéről, <i>helyes</i> menetéről, hanem egy, a mindenkori előadással folytatott dialógus állandóan változó és esetleges keretéről van szó, megfogalmazható az eltérő produktivitás munkahipotézisének alapvető irányultsága.

Bár erre a kérdésre az SDT3 rekonstrukciója ad árnyalt választ, az SDT1 és SDT2 vizsgálata során tett megállapításaink értelmében legitimnek tűnik az a munkahipotézis, hogy Fischer-Lichte esetében a módszer-fogalom utóbbi értelmezéséről van szó. Erre alapozhatjuk

⁹⁸ Ezzel a megjegyzéssel semmiképpen sem azt akarjuk sugallani, hogy a fényképek, a videószalag, illetve a CD-Romos számítógépes eljárások „megoldják” a színház esemény-jellegéből fakadó problémákat (vö. Girshausen, 1998:35f). Az említett felfogás azonban nem a „színházi emlékezet” (Siegmond, 1999) természete felől közelíti

a vizsgálat voltaképpen célját: az előadáselemzési módszer produktivitása kereteinek rögzítését, ami azonban nem (illetve csak részlegesen) valósítható meg kizárólag a rekonstrukció útján. Ennek az előadáselemzés elméletéből fakadó okára Patrice Pavis szavai világítanak rá:

Egy elmélet magába foglalja a szöveg és az előadás működésére vonatkozó és igazolható hipotézisek viszonylagos koherens csoportját. Hogyan igazolunk egy színházelméletet? Nem hoz létre tiszta, precíz eredményt, de biztosítja számunkra a sajátságok hosszú sorának tudatosítását; leginkább azt teszi lehetővé, hogy megértsük, mi koherens és eltervezett. (...) Az elmélet hajlik afelé, hogy általánosítsa és különböző nyelveket integráljon egy koherens egészbe. Feltevések és hipotetikus-deduktív eljárások segítségével modelleket hoz létre, amelyeket módosítani, gyakran kritizálni is lehet, de legalább koherensek, és egyszerre keresik a belső logikát és az ismeretelmélethez való kapcsolódást. E modellek létrehozása kiszámított kockázatot von maga után: költséget és kockázatot, amelyek csak akkor igazolódnak, ha a diszkurzus koherens jelentést hoz létre, és ha ez átvihető más szövegekre vagy *mise en scène*-ekre is, röviden, ha az eljövendő színházi gyakorlatban igazolható. (Pavis, 1998:54).

A produktitásnak az elmélet és a módszer belső rendszeréből fakadó kereteit rögzíthetjük ugyan (II.1.), ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül a mindenkori színházművészeti diszkurzus függvényében kialakuló kereteket sem. A dolgozat második részének központi problémafelvetése tehát mind az „elméleti”, mind pedig a „gyakorlati” alkalmazhatóság felől fogalmazódik meg. A módszer produktitásának ilyen vizsgálata során tulajdonképpen annak a (de)formálódásnak a tipologizálását kellene végrehajtanunk, ami valamennyi előadáselemzés esetében „törvényszerűen” bekövetkezik. Ahogy I.1-ben említettük: a kilencvenes évek magyar rendezői színházának ilyen tipologizálása még akkor is meghaladja e dolgozat kereteit, ha a dramatikus / posztdramatikus színház, illetve régi / új esztétika mentén kialakult kortárs rendezéstipológiák (II.2.) használható szempontokat és nyelvet biztosítanak. Éppen ezért kényszerülünk arra, hogy vizsgálati korpuszunkat egy (a módszer egyfajta produktivitását igazoló) rendezői nyelvre szűkítsük (II.3.), s a Zsótér-előadások kapcsán tett megállapításoknak a példaelemzés és az esettanulmány (III.) oly módon alkotják a hátterét, hogy jelzik a vizsgálat folytatásának lehetőségeit is.

II.1.1. A módszer elméleti hátterének rekonstrukciója

II.1.1.0. A fischer-lichte-i előadáselemzés központi célja, hogy olyan előadásfogalmat alakítson ki, mely a színház ontológiai sajátosságait ismerve és teoretizálva határozza meg a színházi műalkotás episztemológiai státuszát. Tulajdonképpen a módszer egészét minősítheti

meg az artefaktum hiányának problémáját, és a notáció kérdését az előadás rekonstruálhatóságának reflektálatlan igényével teszi fel (vö. Hiss, 1990:73-78).

(és a színházelméletek palettáján betöltött helyét jelöli ki) az a tény, hogy (és ahogy) e célkitűzéssel Fischer-Lichte a néző szerepének egyfajta meghatározására tesz kísérletet. Mint láttuk, a nézőségnek a színházi emlékezet felőli meghatározása, s ily módon az előadás abszolút jelenidejűségének és a színháztörténetírás újradefiniálódásának folyamata⁹⁹ csak a kilencvenes évek elméletében kap központi szerepet. Ez a problematika az *SDT3*-ban még „kimerül” a notáció hagyományának, kialakult eljárásainak ismertetésében, illetve annak a ténynek a rögzítésében, hogy bármilyen jegyzet, fénykép, videófelvétel csak korrelátumként, tehát az emlékezeti élményen alapuló elemzést segítő eszközként kaphat szerepet (vö. *SDT3*:112-118). A javasolt (és a III.1.-ben bemutatott) szekvenciaprotokoll azonban — amely bizonyos szempontból a színházi előadás diszkurzív „idézésének” funkcióját is betölti (vö. Kiss, 1996) — éppen azáltal válhat a módszer „szimbólumává”, mert (mintegy utolsó kísérletként) írott szövegszerűségében, tehát rögzített artefaktumként, azaz a deskriptív adekvátság és operacionalitás igényével mutatja fel az idő múlásában létező színházi pillanatot¹⁰⁰.

A színházi kód beszéd szintű vizsgálata csak a konkrét műre, egy bizonyos előadásra vonatkoztatva végezhető el: ez pedig az illető előadásnak a megértés céljából történő leírását és elemzését jelenti (*SDT3*:7).

Az előadáselemzés problémái az alábbi főbb kérdésekben foglalhatók össze: milyen módon hoz létre az előadás értelmet, a jelentésképződés milyen eljárásai fedezhetők fel és végül is milyen értelem* konstituálódott az előadásban (*SDT3*:11).

Az előadáselemzés során azzal a céllal (re)konstruáljuk a mű alapjául szolgáló rendet, hogy elemeinek jelentést, összességében pedig értelmet tulajdonítsunk. A vázolt eljárások alkalmazása kizárólag ezt a célt szolgálja (*SDT3*:108).

Az *SDT3* különböző helyeiről vett idézetek azt sejtetik, hogy az előadáselemzési elmélet és módszer vizsgálata során alapjában véve ugyanolyan természetű problémákkal kell szembenéznünk, mint a szemiotikai színházelmélet és -történet esetében. Az elemzési eljárások középpontjában ugyanis ismételten a (jelen esetben strukturális szövegelemzés és a strukturális szemantika „formájában” jelentkező) szemiotika, illetve a megértés tanaként applikált gadameri hermeneutika modelljei, módszerei és elméleti apparátusa állnak.

⁹⁹ Ennek következtében az előadáselemzés a színháztörténetíráshoz hasonló módon csupán az emlékekben artikulálódó előadás és ezen emlékek különbözőképpen rögzített dokumentumaival folytatott dialógusként fogalmazódik meg (vö. Fischer-Lichte, 1997b).

¹⁰⁰ E felfogás átmeneti jellegét, a színházi szöveg hermeneutikai felfogásán kívül az is bizonyítja, hogy az előadás fogalmi differenciálások a kutató nem veszi át a notáció helyét fenomenológiailag a *valós színpadi műben* kijelölő Steinbeck-Kleindiek-féle felosztást (vö. I.2.).

* Mivel mindeztáig kerültük az *értelem* kifejezést és *jelentésképződésről* beszéltünk, a terminusok használata magyarázatot igényel. Míg a „jelentés” egyaránt vonatkoztható az egyes elemekre, részstrukturákra, illetve az egész szövegre (azaz a szöveg jelentéséről, de az egyes elemek jelentéseiről beszélünk), addig az „értelem” terminusa csak a teljes szövegre vonatkozik. Az „értelem” tehát a továbbiakban megfelel a szöveg összjelentésének.

II.1.1.1. Maga az előadás is két irányból: a coseriu-i és lotmani szövegfogalom, illetve az előítélet és a hermeneutikai kör gadameri értelmezése felől definiálódik, melynek következtében a strukturális szövegelemzésnek és szövegtannak (illetve szemantikának) pontosan azok a pontjai dekonstruálódnak, amelyeket a XX. századi olvasáselméletek — a nyelvészeti modell esztétikai alkalmazhatóságát illetően — megkérdőjeleznek¹⁰¹. Ugyanakkor az egészlegesség és (a kód és üzenet potenciális dialektikájának ellentmondva) a véglegesség indexével jelenik meg az a tényező, hogy az előadáselemzés során a konkrét és egyszeri színházi műalkotás olyan színházi szöveggént definiálódik, amely mintegy megingathatatlan előfeltételként rendelkezik egy szövegszerűsége által biztosított, stabil kóddal. A színházi szöveg fischer-lichte-i fogalma a szövegszerűség háromféle elméletének színházi applikációjával jön létre: a multimediális és művészi (Lotman) jelleg mellett az *értelem* meglétének coseriu-i kritériuma a legfontosabb, amely — a szemantikai koherencia greimasi szinteződésének alkalmazásakor — a szöveg egészének szintjén a globális jelentés (totalité de signification) kategóriájával párosul. Egyértelmű, hogy a fischer-lichte-i előadáselemzési módszert a nyolcvanas és kilencvenes években leginkább az előadás illetén meghatározása miatt ér(het)te kritika.

A fischer-lichte-i mű hatására létrejövő „ellenelméleteket” az előadás episztemológiai státuszának megítélése alapján lehetne csoportosítani. Franz Wille és az ő nyomán Laura Sormani a preszupponált kód-modellt érzik a szövegfogalom legdominánsabb tényezőjének, melynek következtében az előadáselemzési módszer arra tesz kísérletet, hogy „a színházi jeleket egy zárt és egészes rendszerbe zárja” (Wille, 1991:31; Sormani, 1998:135). Azaz, bár az előadás csak az interpretáció aktusában létezik, nem „független műalkotásként, melynek jelentése — az irodalmi alapanyagéhoz hasonlóan — csak punktuálisan ragadható meg, és éppen ezért nem rekonstruálható egészként.” (Sormani, 1998:134). Míg Wille annak okán utasítja el a fischer-lichte-i módszert, hogy számon kéri rajta a peirce-i abdukció erőit, addig Sormani (bár nem fejti ki részletesen) pontosan érzékelteti azt a kettősséget, ami az értelemképződés hermeneutikai indexéből és a szemantikai koherencia egyértelmű feltételezéséből, illetve az eljárások szigorú metodikai voltából, az interszubjektív ellenőrizhetőség tételéből adódik (vö. Sormani, 1998:104ff). Guido Hiss viszont a hermeneutikai alapvetés domináns voltát ismeri fel, és éppen ezért „félreérthetőnek” minősíti a szemantikai koherencia negyedik szintjének globalitást és totalitást hangsúlyozó

elnevezését, hiszen itt sokkal inkább „az elemzéstől az interpretáció felé tett lépésről, a mélyebb jelentésszinteken elemzett tartalmak összefoglalásáról és közléséről, a végeredményről van szó.” (Hiss, 1993:80). Az *SDT3*-ról írott, tanulmány formáját öltő recenzió az elmélet azon rétegeit bontja ki, amelyekben „a hermeneutikai és szövegsemiotikai eljárások közvetítésére irányuló próbálkozás olyan argumentációs struktúrához vezet, amelyben egy fényűző, leginkább a bináris oppozícióalkotásra épülő fogalmi apparátus exponálódik és végül hermeneutikailag relativizálódik, ha nem éppen visszavonásra kerül.” (Hiss, 1993:144). A továbbiakban — folytatva az *SDT1*, 2 vizsgálatát is meghatározó gondolatmenetünket — mi is ebből a szempontból vizsgáljuk meg az előadáselemzés fischer-lichte-i módszerét.

A színházi szöveg fogalmának a bevezetőben előrebocsátott különböző meghatározásai¹⁰² tehát alkalmasnak bizonyultak arra, hogy olyan módszertani posztulátumok dedukciójának és összeállításának kiindulópontjaként szolgáljanak, melyeket követve a színházi szöveg értelmét a befogadó képes létrehozni. Ily módon az elemzés alábbi négy követelményét fogalmazhatjuk meg:

1. A színházi szöveget az alapjául szolgáló szemiotikai rendszerre kell vonatkoztatni.
2. A színházi szöveg a szemantikai koherencia különböző szintjeire tagolandó.
3. A színházi szöveg vizsgálatakor a színházi jelek speciális szelekcióját és kombinációját kell tekintetbe venni.
4. Minden esetben ki kell térni a jelentésképződés különböző módjaira és meg kell határozni, hogy milyen szerepet töltenek be a folyamatban.

Ahhoz, hogy eleget tegyünk ezeknek a követelményeknek, a szövegen megfelelő eljárásokat kell elvégeznünk, amelyeket a későbbiekben még részletesen taglalunk és magyarázunk. Mielőtt azonban erre rátérnénk, röviden utalnunk kell még néhány általános, az ezen eljárásokként értelmezett interpretáció esetében követendő alaptételre.

A kijelentéseket az interszubjektív érthetőség jegyében kell megfogalmazni, (tehát definiált fogalmakat kell használni). Nem szabad ellentmondásokba keveredni. A kijelentéseket mindenkinek vissza kell tudnia vezetni magára a szövegre, jogosultságuk tehát ily módon kell hogy ellenőrizhető legyen. Ez persze nem azt jelenti, hogy a szövegnek verifikálnia vagy falszifikálnia kellene a kijelentéseket — ez ugyanis hermeneutikai premisszáinkból következően az értelmező mondatok esetében egyáltalán nem lehetséges — arról van szó, hogy meg kell tudni állapítani, hogy a kijelentés mely tényleges szöveghelyre vonatkozik. Minden további, ezen felül figyelembe veendő alapelv az egyes elemzési eljárásokra vonatkozik, és így összességükben nem rögzíthetők a fenti értelemben definiált, általános és az egyes elemzési eljárások alkalmazását érintő elvként. (*SDT3*:74f).

Az első interpretációs szabályból levezetett elemzési eljárás értelmében az elemzés során mindig utalni kell a *norma* és a *rendszer* szintjén szerveződő színházi kódra. Ez az eljárás

¹⁰¹ Az olvasáselmélet szót a culleri értelemben használom (Culler, 1997:88-116), amit az indokol, hogy Culler — bár a vizsgálatunk szempontjából nem mérvadó irodalmi dekonstrukció szemszögéből teszi — pontosan az elméletek által nyitva hagyott kérdésekre helyezi a hangsúlyt értelmezésében.

¹⁰² A színházi szöveg multimedialitása; coseriu-i értelemben vett szöveg volta; művészi volta (elhatároltság, behatároltság és strukturáltság); illetve a jelentésképződés hermeneutikai (Gadamer) jellege (vö. *SDT3*: 10-69; illetve II.1.1.2.).

„annyiban nem hasonlítható össze a másik három módszertani posztulátummal, hogy tulajdonképpen nem egy speciális, elszigetelhetően végrehajtható eljárást jelent, hanem sokkal inkább a többi posztulátumból levezetendő eljárás előfeltételét alkotja.” (SDT3:75). A kitüntetett helyzet azzal magyarázható, hogy a mindenkori színház-fogalom meghatározza az adott színházi szöveg értelmezésének módját, ám ez a meghatározottság nem egyfajta eleve elrendeltséget jelent. Az üzenet és a kód többször hangsúlyozott (eco) dialektikájának fischer-lichtei értelmezése (vö. I.2.) itt válik világossá: „Egy színházi szöveg egyrészt tekinthető a rendszer és a norma által készen tartott lehetőségek speciális megvalósulásának, másfelől azonban az alapjául szolgáló norma speciális változatának, illetve feloldásának, és az alapjául szolgáló szemiotikai rendszer speciális kibővítésének”. Ily módon minden előadás vizsgálatakor figyelembe kell venni, hogy a) mely normára, illetve normákra vonatkozik, b) megfelel, módosítja vagy megváltoztatja ezeket a normákat, c) bevezet-e egy új normát, d) a rendszer felkínálta lehetőségekben teszi-e, és ha igen, milyen mértékben, e) kibővíti-e a rendszer repertoárját, és ha igen, hogyan és milyen mértékben.” (SDT3:76). A strukturalista szemiotika univerzalitás-igénye tehát ebben a dialektikában függesztődik fel, hiszen — a három szint coseriu értelemben vett összetettségét tekintve — nincs kizárva, hogy az egyes előadások, mint egyedi műalkotások, megváltoztassák a produkciót és recepciót meghatározó kódokat. (Sőt, mint láttuk és látni fogjuk, a későbbi kutatások során pontosan ez az interpretációs szabály teszi lehetővé a rendszer önkritikáját.) Ugyanakkor ez a dialektikus mozgás mégiscsak egy rendszerben történik, amelynek nyitottságát, illetve nyitottságának határát a kiindulópont, a generátorként funkcionáló, egyedi előadás fogalma (definíciójának mobilitása) határozza meg.

how
Dover
is as
idősej
kapala

Guido Hiss recenziójának utolsó előtti lábjegyzetében teszi fel a könyv megjelenésekor mindenkit foglalkoztató kérdést: „Vajon miért alapozza egy hermeneutikailag oly kiválóan képzett kutató nagyszabású színházzemiotikai vállalkozását olyan koncepcióra, amely a történeti relativitás belátása és a tudományos modellálás mellett, tértől és időtől elválasztva próbálkozik a színházi struktúra (a rendszer szintjén történő) megragadásával? A harmadik kötet hermeneutikai konzekvenciája ellentmondásba kerül talán az első szisztematikus alapzatával?” (Hiss, 1993:144). Mint láttuk, az ellentmondás éppen azért nem ennyire éles, és éppen azért vizsgálatra indító, mert az *SDT* a *jelentésség* centrális szerepe miatt antropológiai indexet kap. Ugyanakkor tény, hogy a kód hipotetikus felfogását garantáló

* Ezt a szempontot mindenek előtt Kristeva emeli ki, amikor a poétikai nyelvet a szimbolikus szemiotizálásaként írja le (vö. Frank, 1980).

enciklopédikus univerzum „méretéről”, azaz a végtelen interpretáció nem-ecoi értelemben vett végességéről (is) fog dönteni az előadás fogalom (a színházi kód *beszéd* szintjén történő) meghatározásának nyitottsága, amelyre elsősorban a második és a harmadik interpretációs szabály értelmezése során derül fény. Már az első részben is egyértelművé vált, hogy az *SDT* rendszerén belül az üzenet (az egyedi előadás) elsőbbséget élvez a kóddal mint rendszerrel szemben. Arról tehát, hogy a strukturális szemantika és szövegtan kategóriáinak taxonómikus-metafizikai jellege mennyiben és hogyan nivellálódik, az előadás szövegszerűsége fog dönteni.

II.1.1.2. Első lépésként tehát a színházi szöveg fogalmát kell közelebbről megvizsgálnunk, amelynek kulcsfontosságú paramétereit a minden szövegben meglévő *értelem* (Coseriu), a minden művészi szöveget jellemző strukturáltság és a színházi szöveg multimedialitása¹⁰³ alakítja ki. Mivel a módszer művészi szövegekre redukálásáról már az első részben beszéltünk (I.3.2.), vizsgálódásunk két kiindulópontját a coseriu-i *értelem* és a színházi szövegeket jellemző polifónia (illetve az e két fogalom felől definiálódó szemantikai koherencia kérdése) alkotja.

Az értelem egy szöveg tulajdonképpeni tartalma, azaz az, amit a szöveg a jelölés (Bezeichnung) és a jelentés mellett (és ezek által) kifejez. Ezt a jelentésréteget nagyon könnyen, sőt, naponta minden olyan esetben észrevesszük, amikor — annak ellenére, hogy bizonyos szavak és mondatok jelentését megértettük — azt kérdezzük magunktól: mit akar ez jelenteni?; valami olyat keresünk tehát, ami meghaladja a jelentést és a jelölést, és különbözik ezektől a tartalmaktól; éppen hogy azt kérdezzük magunktól, mi az >értelme< (szándéka, célja, implikációja stb.) annak, amit nyelvtanilag, azaz a nyelv szabályai és az általában vett beszéd folyamat normái alapján már megértettünk. (Coseriu, 1988b:263).

A szövegben meglévő értelmet ennek megfelelően úgy igazoljuk, hogy a már megértett tartalmat egy bizonyos kifejezésre vezetjük vissza, megmutatjuk, hogy az óriásjelként értelmezett szöveg *jelöltjének* a szövegben egy speciális kifejezés felel meg. Ebből a szempontból tehát az itt tárgyalt szövegnyelvészet interpretáció, hermeneutika. (Coseriu, 1981:151).

A coseriu-i szövegnyelvészet lényegében arra tesz kísérletet, hogy megalkossa e hermeneutika heurisztikáját, azaz azon eljárások listáját, amelyek az értelem identifikációját segítik: azt a kijelentést tehát, hogy „az értelem valami objektív”, a felfedezéséhez szükséges és megfelelő módszer megléte garantálja¹⁰⁴. Ha tehát Fischer-Lichte a coseriu-i szövegnyelvészet

¹⁰³ Fischer-Lichte 1983-ban még a kutatás fejletlenségére hivatkozva nem tér ki a multimedialitásból fakadó sajátosságokra, amely ma már a média-kutatások egyik alapágát képezi (vö. pl. Krämer, 1998).

¹⁰⁴ Az értelem kategóriája Coseriu-nál a bühleri funkciók és az evokáció kombinációjából keletkezik, ami számunkra abból a szempontból fontos, hogy az utóbbin hangsúlyozottan az egyedi szövegműködés azon funkcióit érti, amelyek nem redukálhatók az ábrázoló funkcióra, és a többértelműséggel gazdagítják a

alapdefiníciójából indul ki, akkor a globális értelem felfogása mellett az értelemképződés folyamatának heurisztikáját is meg kell vizsgálni.

Az *SDT3* hangsúlyozottan a színházi szöveg meghatározásának, leírásának és megértésének folyamatát kívánja teoretizálni, ehhez van szüksége a greimasi szegmentálásra. A strukturalizmus tulajdonképpen egyetlen szemantikai elmélete (vö. Culler, 1975:75-95) azonban a hermeneutikai kör rész-egész mozgásának módszertani reflexiójaként emelkedik be a rendszerbe, melynek következtében alapvetően átdefiniálódnak az ismert kategóriák. Kihangsúlyozódik, hogy Fischer-Lichte nem említi meg a világ lehetséges vonásainak konceptuális térképét immanensen alkotó és az adott nyelv lexémiában manifesztálódó szemémákat, illetve — a színházi jelek heterogenitása és a legkisebb jelentéssel bíró egységre irányuló kutatás csődje miatt (vö. *SDT1*:183-189) — jelentéktelennek tartja a szemantikai koherencia lexematikus szintjét. Jelentős heurisztikai szerepet (amit az előadáselemzés „mindennapi” gyakorlata fényesen igazol) egyedül az elemzés kiindulópontjaként szolgáló egység, az izotópiaszint tölt be, amely „az *interpretatív* koherencia szintjeként” határozódik meg. Az élettörténetileg determinált hermeneutikai aktus tehát pontosan a *topic* azon pragmatikus jelenségét biztosítja, amely alapján a befogadó eldönti, hogy mit tart dominánsnak¹⁰⁵. Ez a döntés határozza meg a szegmentálás aktusát, amely egyértelműen a hermeneutika kör rész-egész mozgásának fogalmi megragadását, a befogadói jelentésképződésben keletkező egységek felismerését és megnevezését teszi lehetővé. Az ekvivalenciák és oppozíciók rendszerének felállítása (ami a terminusok „szóalakjának” szintjén a *BED*-ben a szintaktikai dimenzió egyeduralkodója miatt elutasított trubetzkoji alapokon történik) ily módon nemcsak a jelentésség felől definiálódik újra, hanem lehetővé teszi, hogy — a színházi jelrendszereknek az *SDT1*-ben felsorolt jegyei segítségével — a befogadói észlelés rögzítésének, mindenkor leírásának és értelmezésének kiváló eszköze lehessen¹⁰⁶. E szegmentálás során a globális értelem (vagy az értelem totalitása) mindig csak „próbaképpen” (*SDT3*:58) és a befogadás folyamatában állandóan változóan „van jelen”, illetve ragadható

szövegjelentést, tehát a szubjektivitás és objektivitás dilemmáját nem kerül ki szövegtenában (vö. 1981:102-109). Ezzel függ össze, hogy az említett heurisztikának mint az eljárások listájának „nyitottnak kell maradnia ahhoz, hogy ne lehessünk biztosak abban, hogy egy szövegben kizárólag a már identifikált és regisztrált eljárásra bukkunk” (1981:151).

¹⁰⁵ „A *topic* egy hipotézis, amely annak az olvasónak a kezdeményezésétől függ, aki a hipotézist differenciálatlanul és kérdés formájában (>mi az ördögéről van itt szó? <) fogalmazza meg, és mely hipotézist ennek következtében a cím egy átmeneti javaslatára fordítunk (>valószínűleg erről és arról van szó<). (...) Az olvasó a *topic* alapján dönt arról, hogy a szövegben előforduló lexémák szemantikai tulajdonságait kiemeli-e vagy narkotizálja, így határozza meg az *interpretatív* koherencia szintjét, amelyet izotópiának nevezünk.” (Eco, 1994b:114).

¹⁰⁶ Ez természetesen nem a színházi jelrendszerek egyes alrendszereinek pusztá felismerésében rejlik, hanem éppen a rendszer elméleti reflektáltságában, abban, hogy alkalmazása egy bizonyos színház-szemlélet vállalásával jár együtt.

meg. Ez a „próbaképpen” kifejezés teszi világossá, hogy miért tartja Guido Hiss félreérthetőnek a strukturalista felhanggal bíró globalitás és totalitás hangsúlyozását¹⁰⁷, hiszen az értelemnek az előadáselemzés heurisztikai dimenziójában betöltött szerepe világossá teszi: nem a globális értelem megragadása és megfogalmazása, hanem az erre való törekvés, a *topic* pragmatikai megléte, illetve az interpretáció reflexiójának és teoretizálásának szándéka kap hangsúlyt¹⁰⁸.

A fischer-lichte-i értelem fogalmának tehát egyik összetevője az interszubjektív megértésre törekvés alapvető irányultsága (ami jogossá tenné a globális értelemképződés terminusának a folyamatjellegét kiemelő használatát) — a kategória azonban ennél pontosabban és problematikusabban definiálódik. A globális struktúra (és a szemantikai koherencia) kérdése már a *BED*-ben is előkerült, amikor a strukturális szövegelemzés alapjául szolgáló jelentésrendszer létét Fischer-Lichte az adott művészi szöveg kínálta „értelmi ösvényekben” látja biztosítva. Ott ezt a jelenséget a konkrét műalkotások és azok történeti formációjának kapcsán még csak (a bürgeri zárt és nyitott művekre vonatkoztatva) érinti (vö. *BED*:150, illetve I.2.3.2.). A szövegműködés pontosabb kifejtésére Walter Benjamin allegória-fogalmának szemiotikai rekonstrukciója kapcsán kerül sor. Ebben az „allegorikus eljárást” a modern művészet, az avantgárd esztétika (a kollázs, a montázs, a ready made technikája) értelemképződésének paradigmaticus módjaként kezeli (vö. Fischer-Lichte, 1986:275ff). Ennek értelmében az alkotói és a befogadói folyamat alapja egyaránt olyan intertextuális eljárás, melyben az adott jelentéssel bíró elem kikerülve eredeti szöveggörnyezetéből dekontextualizálódik és deszemantizálódik, majd bekerülve egy újabb környezetbe rekontextualizálódik és reszemantizálódik. A befogadói folyamat tehát a szövegen belüli és a szövegek közötti kontextuális és szemantikai kapcsolatok felismerésén alapul, s a megértés ilyenén aktusa folytán jön létre a műalkotás összjelentése (globális értelme). Fischer-Lichte hangsúlyozza, hogy ezek a maximálisan a mindenkori befogadó *universe of discourse*-ára építő folyamatok végül az adott művészi szövegben rendeződnek össze, azaz — s az allegória így válik a színházi avantgárd paradigmájává is — a szövegstruktúra és -értelem létrejötte elsősorban a befogadó kulturális ismeretének és kombinatorikus képességének a függvénye. E megállapítások alapján dolgozza ki a testszínház XX. századi történetének paradigmáit, amelyben az különbözteti meg a realista, a

¹⁰⁷ Ezen a ponton a fogalom nagyon közel kerül a Pavis-féle *globális diszkurzushoz*: a francia színházzemiotikus e kérdés kapcsán ugyanis úgy módosította híres előadáselemzési kérdőívét, hogy az erre vonatkozó kérdést vagy az elemzés elején és végén vagy pedig csak az végén kelljen feltenni, mert ezzel elkerülhető egy végleges rendezői koncepció *megfejtésére*, felkutatására irányuló olvasási stratégia kialakulása (vö. Pavis, 1988:107).

¹⁰⁸ Ezen a helyen ismételtelen meg kell említeni azt a szerepet, amelyet a törekvések a színháztudomány és főleg a szubjektum személyes hitelétől áthatott „széplelkek” uralta színházi kritika akkori helyzetében töltöttek be.

klasszikus avantgárd és a posztmodern paradigmát, hogy a test jelei a mindennapi élet természetesnek tartott emberi világra vonatkoztatva, illetve egy artistikus, de rögzített szabályrendszer alapján bírnak-e jelentéssel, vagy pedig pusztán tárgyként képezik részét a színpadi világnak és szerepük nem a jelentés, hanem az érzékekre gyakorolt hatás felől definiálódik (vö. Fischer-Lichte, 1989:414-416). A mondottak tehát bizonyos értelemben a modern és posztmodern intertextuális eljárásokkal: a pretextus és a kotextus közötti különbséggel hozhatók összefüggésbe (vö. Kulcsár Szabó, 1996). A paradigmátikus váltás tehát a szöveg szemiotizáltságában keresendő: kérdésként merül fel, hogy megtörténik-e, illetve hogyan történik meg a befogadóban a kotextus előállítása és a szemantizálás folyamata: kontemplatív igénnyel szólaltatható-e meg elsődlegesen az adott mű. Ha ebből a (produktivitás vizsgálata szempontjából kulcsfontosságú) horizontból olvassuk az *SDT* ebben az összefüggésben tett kijelentéseit, akkor a „globális struktúra” és „folyamatban létrejövő szubjektum” által konstituálódó testszövegek problémaköréhez jutunk vissza, amely most a kristevai polilógia és a fischer-lichte-i polifónia közötti szembenállás felől tárgyalandó.

Az előadás olyan szöveggé határozható meg, mely sajátosságát abból a specifikumból nyeri, hogy egyidejűleg több szubjektum által konstituálódik, anélkül, hogy a résztvevő szubjektumok sajátos individualitása megkülönböztethetetlenül eltűnne a kollektív módon felépített struktúrában. (...) Amennyiben a szöveget e meghatározás értelmében *polifón*nak minősítjük, elkerülhetetlen az értelem egységének kérdése. Hiszen semmiképpen sem fogadható el, hogy ezt a pillanatnyi zenei analógiát addig a végkövetkeztetésig feszítsük, (...) hogy [a színpadi alakok — KG] összessége — ahogy a kórusmű hangzását a hangok összessége — az egységes értelmet mint a színházi szöveg értelmét adják. Természetesen kiindulhatunk abból, hogy a rendezőnek e különböző testszövegek megfelelő viszonyának létrehozása a célja. (...) Figyelembe kell azonban venni azt a lehetőséget is, hogy a különböző testszövegek ellenszegülnek egy effajta egységesítésnek, és az értelem egysége helyett — amit nem szabad az egyértelműséggel összekeverni — az értelem sokszerűsége jön létre. Az értelem ilyenkor, egy polifón szövegben keletkező sokszerűsége nem azonosítható a poétikai szövegek Kristeva által polilógiának nevezett sajátosságával. A polilógia ugyanis a folyamatban-létrejövő-szubjektum azon képességeként fogható fel, hogy a maga részéről elfogadja a hangok és testek sokaságát, és így — mivel más szövegekre vonatkozik — idők és terek pluralizmusát hívja elő és evokálja a tudatban. Ily módon a polilógián az intertextualitás extrém formáját kell értenünk. Ezzel szemben a polifónia a különböző szövegek interakcióját jelenti, amelyek — mivel mindegyik egy efféle folyamatban-létrejövő-szubjektum által konstituálódik — a maguk részéről hoznak létre polilógiát. (*SDT3*:32-34).

A szimbolikus szemiotizációján alapuló kristevai folyamat tehát kritikával emelkedik be az *SDT3*-ba. Ez érthető is, hiszen ha a költői nyelvet végtelen kombinációk, összeköttetések, átfedések és értelemsokszorozások jellemzik, nem lehet érvénye olyan jelmodellnek, mely egy szóban egyetlen jelentést, egy szövegben egyetlen értelemcentrumot keres. Azaz a *polilógia* (a szubjektum belső szétszóródása felőli dekonstrukciójának eredményeként) az értelmi és

hangzási tereknek azt a diszpozícióját hozza létre, amelyek már nem rendelkeznek minden további nélkül egy központi (logocentrikus) individuális vagy kollektív rendszerező elv alá. A szemiotizáció állandó dekonstruktív jellege (amely a kortárs színház egyfajta „testlogikájában” kap majd hangot vö. Lehmann, 1999:163ff) egyrészt a fel- és megoldhatatlan rejtvénytűség, másrészt a ritmus és a hangzás öröme felől határozható meg (vö. Lechte, 1990:123-156; Finter, 1983). „Az intertextualitás hermeneutikai és posztstrukturalista elmélete csak akkor kompatibilis, ha az alapjukat képező szövegelméletektől elvonatkoztatnak.” (Hima, 1999:98). Ez történik Fischer-Lichte esetében is: az értelem fischer-lichte-i sokszerűsége, polifóniája nem zárja ki, nem tagadja el a szubverzivitás létét, ám — éppen a globális szerveződés célképzete és intenciója miatt — a rész-szövegek szintjére utalva egyrészt nem tematizálja, másrészt disszemináló erejét nem engedi dominánssá válni. Azaz a színházi szövegnek ezen a fogalmán alapuló előadáselemzési módszer bár jelezni képes, ám nem tudja a leírás, értelmezés és megértés tárgyává tenni a nézői befogadás azon dimenzióját, amely a szimbolikuson, a kimondhatón (Sagbare) túl van, és a perceptuális-érzéki örömben, fájdalomban stb. „objektíválódik”.

Ha ezt a kérdéskört a dolgozat vizsgálati szempontjai felől nézzük, akkor egyértelműen két vonatkozást kell kihangsúlyozni. A kristevai szemiotizáció egyfelől minden színházi szövegben jelen van, hiszen a leghagyományosabb lélektani realista előadásban is racionalizálhatatlan hatással (is) van ránk a színész hangszíne, alakja, beszédének zeneisége, egy mozdulata, és ennek tematizálására a fischer-lichte-i módszer nem képes¹⁰⁹. Másfelől ha a produktivitás mértékét rendezés-típusokhoz kívánjuk kötni, akkor azt a posztdramatikus tendenciák kontextusában kell keresnünk¹¹⁰, és egyrészt a testszínház formációit, másrészt pedig a „dráma irodalmi szövegének” szerepét kell alaposabban megvizsgálni, hiszen ez az a faktor, amely mint „közös vonatkoztatási pont” (SDT3:34) megakadályozza, hogy az adott színházi szöveg (a lotmani elhatároltság értelmében „kötelező”) határai egy szélsőséges intertextualitásban oldódjanak fel. Ebből a szempontból tehát az elmélet és a módszer produktivitásának igazi határát az a tétel (helyesebben a különböző előadásoknak ehhez a tételhez való viszonya) jelöli ki, hogy „a színházi

¹⁰⁹ Ismételtén utalva a színházi metadiszkurzus széplelkek uralta korszakára, érthető, hogy az 1970-es évek végén egy olyan módszer jelentett áttörést (olyan módszerre volt szükség), amely a színházi esemény értelmezhető, kimondható és elemezhető dimenziójára helyezte a hangsúlyt.

¹¹⁰ Ezt bizonyítja, hogy a fischer-lichte-i kutatások legújabb, a kortárs színházi tendenciákra koncentrááló fejezete — a performativitás kapcsán — Gernot Böhme atmoszféra-fogalmából kiindulva arra a kérdésre keres választ, hogy tematizálható-e, és ha igen hogyan a kimondhatatlan (Unsagbare) dimenziója.

szöveg az irodalmi szöveg előadásának számít.” (u.o.). Vizsgálatunk szempontjából tehát kulcsfontosságú lesz annak a kérdésnek a körüljárása, hogy mit is jelent és hogyan értelmeződik az előadásszöveg létrejöttének *transzformáció*ként felfogott aktusa, ami — mint látni fogjuk — pontosan a kontemplatív befogadói-nézői munka, az értelemkeresés folyamatának mikéntjéről fog differenciáltabb képet adni.

II.1.1.3. Mielőtt rátérnénk a fischer-lichte-i elmélet nemcsak kardinális, hanem legösszetettebb és a módszer önkritikájára is lehetőséget adó kérdéskörére, ki kell térnünk röviden a negyedik interpretációs szabályra. Ez a szabály mutat ugyanis a legélesebben arra, hogy a fischer-lichte-i módszerben kiemelten fontos szerepet kap az értelmezés folyamatának nagyon szigorú önreflexiója, ami az *SDT3* megjelenésének idejében annak felmutatásával volt egyenlő, hogy a színházi előadásról is lehet elméletileg és módszertanilag reflektáltan beszélni. Coseriu szövegnyelvészetének egyik alaptétele, hogy minden hermeneutikának heurisztikára van szüksége. Fischer-Lichte elméletében a szövegszemiotika alapfogalmai hermeneutikai olvasatukban válnak elméleti paraméterekké, kidolgozott szisztematikus rendjükben pedig az elmélet rögzítette határokon belül használható heurisztikai eszközökké. A verifikálás és falszifikálás követelményének hermeneutikai alapon történő elutasítása világossá teszi, hogy az *SDT3* el kívánja kerülni a hagyományos tudományfilozófiák (például a logikai empirizmus, illetve a kritikai racionalizmus) leíró-magyarázó jellegéből adódó anomáliáit (vö. Csúri, 1987:13-40), és e helyett a leíró-megértő attitűdöt az interszubjektív érthetőséggel és érvényességgel, az elemzési lépések logikus, diszkurzív átláthatóságával párosítja. Ez a beállítódás eredményezheti az *SDT3* egyik kulcsmondatát, miszerint „egy effajta eljárást nem azzal a céllal dolgozunk ki, és nem is vezethet ahhoz a célhoz, hogy a színházi szöveg általánosan érvényes, objektíve adott helyes értelmét hozzuk létre.” (*SDT3*:68).

Természetesen a négy interpretációs szabály „a sietős analitikus kezében gyorsan ellenőrizhető listává korcsosul” (Pavis, 1998:61). Ugyanakkor arra is van esély, hogy az értő és érzékeny elemző számára „a színházszemiotikai elemzés először a használt jelek megfigyelésére, rendszerezésére, a punktuális deszkripcióra korlátozódjon, és ezáltal értékes módszernek bizonyuljon abból a célból, hogy — az *>ars intelligendi<* értelmében* — megszabja az intendált interpretáció határait, és ezzel egyidejűleg definiálja az interpretáló által kiválasztott álláspontot. A további, a dráma-, illetve az előadásszöveg a többféle

* „Az *ars intelligendi* szintjén dől el, képes-e valaki arra, hogy a megértés lehetőségeinek teljes spektrumát fejtsse ki.” Az értelmezést megelőző *ars intelligendi* különleges jelentőségéhez lsd. Michel, 1991:16.

megértési szerep alkalmazásával történő értelmezésére irányuló kísérlet aztán hermeneutikai munkaként értendő, amely a szemiotikailag azonosított jelölőláncoknak részben norma által rögzített, részben attól eltérő szemantikáját történeti, illetve kulturális keretben vizsgálja, és több kategória alkalmazásával új lehetséges értelemösszefüggéseket teremt, amelyeknek éppen azért kell nyitottnak maradniuk, hogy ne vezessenek egy erős kód felépítéséhez. Az elemzés e két, hermeneutikai és szemiotikai jellegű rétegét ily módon nem egymás ellen játsszuk ki, hanem sokkal inkább a megértés két egymást kiegészítő momentumaiként foghatjuk fel.” (Sormani: 1998:123).

II.1.2. A drámaszöveg fordítása és transzformációja

Az irodalmi beszédmódhoz tartozó dráma és a színházi beszédmódhoz tartozó előadás viszonya hosszú és állandó vitáktól hangos tradícióra tekint vissza. Ennek vizsgálata esetünkben nemcsak azért bír jelentőséggel, mert Erika Fischer-Lichte művében a kapcsolat szemiotikai elemzésének két legkidolgozottabb tipológiájának egyike születik meg¹¹¹. Mint látni fogjuk, a viszony alaposabb vizsgálata abban segít, hogy egyrészt árnyaltabban meghatározzuk az előadáselemzési módszer produktivitásának kereteit, másrészt pontosan (és már a gyakorlati alkalmazás felől) igazoljuk, hogy a vizsgált metódus miért kínálja a színházszemiotika egyik leghasználhatóbb eszköztárát.

Színház és dráma kapcsolatát Fischer-Lichte először a drámai dialógus kapcsán vizsgálta, s egyik legismertebb tanulmányában (*The Dramatic Dialogue — Oral or Literary Communication?*¹¹²) hangsúlyozza: „az irodalmi dráma csak monomediális szöveg, és nem multimediális, azaz természetesen rámutathat egy multimediális szövegbe történő transzformációjára, de attól még maga monomediális szöveg marad. Éppen ezért tartanám helyesnek, ha különbséget tennénk a dráma irodalmi és a színház drámai dialógusa között, amelyek társulhatnak ugyan, de semmiképpen sem azonosak.” (TDD:163). Fischer-Lichte azért utasítja vissza hangsúlyosan a pfisteri drámaelmélet azon alaptézisét, mely szerint a dramatikus szöveg két rétegét az irodalmi szövegszubsztrátum és az aktivizált akusztikai és optikai kódokban és csatornában megjelenő plurimedialitás adja (vö. Pfister, 1977:24-29), mert színház és dráma viszonyát a művészi kommunikáció két különböző típusának tekinti, és e különbség eliminálása pont a kapcsolat összetett vizsgálatát akadályozná meg (vö. TDD: 139ff). Az elemzés kiindulópontját a drámai dialógus azon sajátossága képezi, hogy „a jelentésképződés folyamata mind irodalmi, mind színházi jelekkel (nyelvi, paralingvisztikai,

¹¹¹ A másik rendszerről lsd. II.2.2.

¹¹² A továbbiakban TDD.

mimikai, gesztikus, proxemikus jelekkel) végrehajtható.” (TDD:138). A kapcsolatot tehát Fischer-Lichte egyértelműen az irodalom és a színház „nyelve” közötti jelentésképző folyamatként (fordításként) artikulálódó transzformatív viszonyként kezeli, amely az „orális, illetve irodalmi kommunikáció” közötti mediális különbség miatt csak interszemiotikai¹¹³ jelleget ölthet, azaz két teljesen más (nyelvi, tehát szimbolikus, illetve testi és térbeli, tehát ikonikus¹¹⁴) jelrendszer között jöhet létre. Az SDT3ban felváltva fordul elő a „fordítás” és a „transzformáció” terminus, amelyek (bár a szótári jelentésük szerint akár szinonimáknak is tekinthetők) a folyamat két különböző dimenzióját jelzik.

II.1.2.1. „Az értelem megtörténéseként” felfogott fordíthatóság (vö. Kulcsár-Szabó, 1997:36ff) feltételeinek és adekvátságának kapcsán merül fel a XX. századi színházelmélet egyik központi (és mára már nemcsak népszerűségét, de végérvényesen értelmét veszített¹¹⁵) problematikája, a „műhűség” kérdése. Fischer-Lichte (kultúrtörténeti összefüggésbe helyezve) tulajdonképpen két aspektusból közelíti meg a kérdést (vö. Fischer-Lichte, 1985:37ff). Az a tény, hogy bizonyos korszakokban bizonyos darabok esetében az írott mű és annak előadása közötti viszony problémátlan és komplementer, szociálintropológiai szempontból arra vezethető vissza, hogy — lévén a színház egy adott korszak *conditio humana*-jának megnyilvánulása — a társadalom tagjai e művek és színházi formák esetében az elvárt önképpel találták magukat szemben mind a darab, mind az előadás világában. Kiváló példa erre az 1800-as évek színházi kultúrája (vö. GD2:3-10), amelyben Grabbe, Musset, Kleist és Büchner a polgári mítoszok összeomlását tematizáló drámái nem vagy alig kerültek színpadra, míg az ifj. Dumas, Rostand vagy Victor Hugo darabjai (hogy csak azokat említsük, akiknek nevét az utókor is jegyzi) a kor „szappanoperáinak” bizonyultak. Ezt a tényt annak a folyamatnak a tüneteiként is interpretálhatjuk, amely a XVIII. századi értékrend totalitásának és biztonságának „hanyaglását és bukását” (vö. Senette, 1983:178ff) hivatott elfojtani. Az így értelmezett (szociálintropológiai) norma diktálja a nem-kortárs művek előadásakor jelentkező történeti (tehát norma- és értékbeli) távolság színpadi feldolgozásának az elveit is. A másik szempont a szorosabb (művészi) értelemben vett színházi norma, azaz az egy korra jellemző és dominánsnak tekinthető színházi kód stabilitásának kérdése. Ebből a szempontból a színházi avantgárd azért tekinthető kétség kívül paradigmaváltásnak, mert a rendezői színház

¹¹³ Fischer-Lichte a fordításelmélet egyik közismert tipológiája (Wilss, 1980) alapján tesz különbséget az intralingvális, interlingvális és interszemiotikai fordítás között.

¹¹⁴ Az ikonikus és szimbolikus jelszerűség színházi kommunikációjából adódó problémákhoz ld. Hiss, 1993:29-81.

¹¹⁵ Ez a minősítés a problémának a kizárólagosság jegyében történő felvetésére vonatkozik, azaz azt a „téveszmét”, amely kizárólagos választást sürget az irodalom vagy a színház javára (vö. Alter, 1981:113f).

(a színház saját formanyelvének formációiból születő) esztétikai a polgári illúziószínház mellett más és többféle, előadásonként változó kódot hoztak létre. Ezzel megszűnt az az évszázadokig tartó konszenzus, mely szerint a költői szó érintetlen és olyan örök értékeket közvetít, amelyek nem a színpadra állítás történeti formáihoz kötöttek (vö. Fischer-Lichte, 1985:40f). Ugyanakkor éppen a pluralizmus hatására (és a szociálintropológiai norma értelmében) egyes nézőkben, nézőcsoportokban kialakulnak azok az elvárásrendszerek, amelyek újabb normaként funkcionálnak a műhűség kérdésében¹¹⁶.

Fischer-Lichte tehát a testszövegek létrejöttét biztosító interszemiotikai fordítás egyértelműen jelentésképző jellege miatt kizárólag az interaktív értelemképződés hermeneutikai elve felől közelíti meg a dráma- és színházi szöveg kapcsolatát. Ily módon a fordíthatóság kritériumaként bevezetett ekvivalencia is „par excellence hermeneutikai kategória”, amely „akkor adott, ha az előadás az alapjául szolgáló dráma lehetséges jelentése(i)nek interpretánsaként érthető.” (*SDT3*:54/48). Számunkra ennek két szempontból van jelentősége: egyrészt egyértelművé válik, hogy a színházi kódra mint normára való utalás interpretációs szabálya a jelentésképződés úgy történeti, mint szociálintropológiai igénnyel fellépő kontrollinstanciájaként kap (illetve kaphat) jelentőséget. Másrészt a transzformációs folyamat vizsgálatakor azt kell figyelembe vennünk, hogy az ekvivalencia-viszony tipologizálása során milyen szempontból tematizálódik a fordítás aktusának jelentésképző és milyen szempontból a jelhasználatra vonatkozó dimenziója.

Mivel a transzformációs folyamatban ily módon azokból a jelentésekből indulunk ki, amelyek az irodalmi szövegben konstituálódnak, a következő lépésben azt a kérdést kell tisztáznunk, hogy vajon egyes nyelvi jeleknek, különböző jelcsoportoknak a jelentései vagy az egész szöveg jelentése fejeződik-e ki a színházi jelekben, azaz a transzformációs folyamatot mely egységekre vonatkoztatjuk. (...) Egészen általánosan a transzformáció három módusa különböztethető meg, amelyek ideáltipikusként értelmezendők, s emiatt aligha találkozhatunk olyan esetekkel, amelyekben kizárólag egyik vagy másik módot használják: a) a lineáris, b) a strukturális és c) a globális transzformáció. In concreto legtöbbször olyan transzformációs folyamatokkal van dolgunk, amelyekben mindhárom, de legalábbis két módusz realizálódik.

a) Az első típusnál az irodalmi szöveg nevének interpretánsaként funkcionáló színész kiválasztása után, lineárisan haladunk előre a transzformációs folyamatban. Azaz: mondatról mondatra, replikáról replikára, dialógusról dialógusra lépünk. (...) A transzformációnak ez a módja messzemenőig követi a drámaszöveg menetét. Mondatról mondatra fordítjuk le azokat a szavakat, amelyek ebben a sorrendben bizonyultak a drámai alakok beszédének. Az ilyen előadásban tehát azért dominálnak a dialógusok jelentései, mert mindenekelőtt számukra keresünk adekvát interpretánsokat.

b) A strukturális transzformáció módjánál az olyan komplex részstruktúrákból indulunk ki, mint az alak, a tér, a jelenet, a cselekmény. A drámai szöveg alapján legelőször az ilyen részstruktúrák jelentései jönnek létre. (...)

¹¹⁶ A normára való utalás interpretációs szabálya az ezredvég (egységes normával nem rendelkező) színházában így értendő (vö. *SDT3*:75f).

c) Ellentétben a lineáris és a strukturális a globális transzformáció a drámaszöveg értelméből és nem az egyes elemek vagy részstruktúrák jelentéséből indul ki. (...) Olyan színházi szöveg keletkezik tehát, amely egészében képes arra, hogy a drámaszöveg értelmének interpretánsaként működjön. (SDT3:42-45).

II.1.2.2. A három transzformációs folyamat közös vonása, hogy — a dráma- és a színházi szöveg közötti interszemiotikai fordítás eseteiként — a jelentésképződés felől definiálódnak. Egyértelmű tehát, hogy a lineáris transzformáció esetében sem lehet szó a drámaszöveg „műhű” (az „eredeti” jelentést meg nem változtató) visszaadásáról, hiszen a színész teste, hangja stb. eleve interpretálja az irodalmi-verbális jeleket. Ráadásul Fischer-Lichte a drámai-színházi dialógust a verbalitás és a nonverbalitás közötti dominanciaeltolódás tipologizálásának igényével vizsgálja. A színházi szöveg mindhárom esetre egyaránt érvényes fogalmából következik, hogy az értelem totalitásának szintje a színre-vitel (Inszenierung) során mindig megszületik, csak másképp artikulálódik (a lineáris és strukturális esetében például a jelentésegységek összefűzésekor érvényesül(het) az értelemképződés globalitásának elve). Az artikulációs különbségeket a transzformáció-tipológia a jelentésképződés kiindulópontjában és strukturáltságában, azaz a jelhasználat módjában ragadja meg: erre utal, hogy az eltéréseket a dráma-, illetve a színházi szöveg jelentésegységeiben, azok kombinációs lehetőségeiben keresi, illetve az, hogy a típusok egy színre-vitel során keveredhetnek. Mivel a színre-vitel jelentéssége és e jelentésség megnyilatkozásának hogyanja csak a módszertani reflexió szintjén választható el egymástól, az eddig mondottakból három dolog következik: 1.) A transzformációs típus választása része a drámai mű színre-vitelének, vagyis színházi olvasatának. 2.) Már csak ennek okán is félrevezető, ha az egyes transzformációs típusokat — a drámaszöveg strukturális sajátosságainak figyelmen kívül hagyva — egyes színházi stílusokkal azonosítják (például lineáris és strukturális = realista, globális = posztmodern / új teatralitás vö. Kékesi, 1998:92f), ahogy Fischer-Lichte is szembelyezkedik a kérdést ekképpen megközelítő Osinski elméletével (vö. SDT3:192). 3.) Ez az értelmezés azért is alapvetően hibás, mert a tipológia éppen ahhoz ad hallatlan mértékű segítséget, hogy az előadáselemzés kardinális kérdését, a jelhasználat módját és annak sokszínű formációját egy előadáson belül is megragadhatjuk és leírhatjuk. Ez az eljárás pedig kiváló segítséget nyújthat az olyan túl általános kategóriák pontosítására, mint például az ún. lélektani realizmus.

E következtetéseket a transzformáció-tipológia történeti horizontjának vizsgálatával lehet bizonyítani, amit Fischer-Lichte a színházi avantgárd két alakjának rendezéseiben jelöli ki (vö. KGT: 308-319, 373-410). A *Tell Vilmos* (R: Leopold Jessner) és a *Szentivánéji álom* (R: Max Reinhardt), illetve az általuk jegyzett *Don Carlos*-rendezések összehasonlítása során

egyrészt a drámai mű születésének és a századforduló társadalmi kontextusának, másrészt az előadást alkotó színházi jelrendszerek viszonya kerül előtérbe. Az ún. Reinhardt-modell a múlt és jelen közti távolság észrevétlen, azaz a kortárs nézőközönség horizontját csak finoman módosító áthidalását úgy valósította meg, hogy a színpadképet (a dekorációnak, jelmeznek az atmoszférateremtő szerepét hangsúlyozva) teljesen korhűn, a legapróbb részletességgel dolgozta ki, és csak a ruhák fojtó zártága árulkodott a Schiller-dráma és a Vilmos korabeli polgári világ közösségéről. Ezzel szemben a színészi játékmód teljesen szakított a megszokott pátosszal: az alakok kortárs embertípusokként éltek a színpadon. A Jessner-modell ezzel szemben hangsúlyosan politikai drámaként vitte színre Don Carlos történetét, s ennek értelmében erőteljes dramaturgiai beavatkozásokat hajtott végre. Az inszcenírozás tekintetében a hangsúly a tér jeleire került, melynek középpontjában az a hatalmas emelvény állt, amely egyrészt kizárólag geometriai, tehát szimbolikus formákon alapuló proxemikát tett lehetővé, másrészt — a vizualitás és monumentalitás erejénél fogva — háttérbe szorította a színészi munka befogadását. A díszletelem Jessner-lépcső néven vonult be a színháztörténetbe, ugyanis a német rendező minden munkájában központi szerepet játszott. Ennek magyarázatát pedig az expresszionizmusnak az értelmezés alapeszméjeként funkcionáló messianisztikus hitében kereshetjük.

II.1.2.3. Mennyiben és milyen szempontból tekinthető hát modellértékűnek e két rendezéstípus? A különbség semmiképpen sem a „fordítás” fogalmában már eleve benne rejlő interpretáció meglétében, egységességében vagy következetességében, és még csak nem is a múlt és jelen feszültségének láttatásában, hanem a színházi jelhasználatban van. Jessnernél az emberiség evilági megválthatóságába vetett hitből fakadóan a múlt és jelen távolságának ugyanolyan áthidalása történik, mint a reinhardti aktualizálás esetében — azaz mindkét előadás ideotextuális rendezésnek (Pavis) tekinthető —, azzal a különbséggel, hogy az előbbi esetben a lépcső mintegy „bekeretezve” mutatja fel a dráma olvasatát. Ez azonban nemcsak magára az emelvényre, hanem — mint láttuk — a jelrendszerek egymáshoz való viszonyára, a (vizuális) színházi jelek egymásba-írásának módjára, tehát a jelműködés mikéntjére irányítja a figyelmet. A „globális” jelző ez esetben arra a nézői hatásmechanizmusra alkalmazható, amelyet az idéz elő, hogy egy látványos (tehát egyrészt stabil és közérthető konnotációjú, másrészt monumentális) jelrendszer — a színek, az egyértelmű pretextust (Genette) felmutató, vagy hangulatú hang elemek, geometriai formák — szimbolikus erejüknél fogva „szuggerálják” a mű globális értelmét. A többi színházi elem ez „után” és ehhez „képest” kap szerepet a jelentésképződés folyamatában: a verbalitás és például a (kevésbé látványos)

finomabb realista-naturalista jelek az ily módon hangsúlyozottan és feltérképezhetően irányított nézői mechanizmusban (legalábbis a befogadás első fázisaiban¹¹⁷) kevésbé dominánsak.

A három transzformációs típusban tehát eltérő dominanciaképződésről és hangsúlyeltolódásról van szó, mégpedig a színházi szöveg verbális és vizuális, illetve akusztikai, azaz a dráma és a színház koordinátatengelyeinek viszonyában. Epedig az értelemképződésnek és a percepciónak a színházi befogadásban játszott szerepét is megváltoztatja. Következésképp a dráma és a színház kapcsolatának fischer-lichte-i tipológiája nemcsak a fordítást, hanem a színházi jelhasználatot is tematizálja. Kétségtelen, hogy az *SDT* világán belül a folyamat jelentésképző potenciálja hangsúlyozódik. Ugyanakkor — és mint látni fogjuk, a kilencvenes évek színházában pontosan ez kap nagyobb jelentőséget — használatával az előadáselemzés olyan eszközt nyer, amellyel pontosan az elemezhető, hogy a (mind a történelmi példákban, mind a klasszikus rendezésekben konstituálódó) értelem milyen színházi jelrendszerekben, *hogyan* konstituálódik.

II.1.3. A nyolcvanas évek második felétől tapasztalható változások

„Egy koncepció explikációja önmagában véve még nem a vég. Az explikált koncepció megfelelő bázis kell, hogy legyen a további gyümölcsöző kutatások számára, különös hangsúllyal azokra a területekre, ahol a diszciplína fő érdeklődési köre kérdőjeleződik meg.” (vö. Stegmüller, 1969:373-376). A tudományelmélet ezen kitételének a fischer-lichte-i elméletben, mint láttuk, egyértelműen szolgáltatódott igazság, hiszen a kilencvenes évek elejétől kezdve a színházi diszkurzus vetette fel azokat a kérdéseket, amelyekkel a színházelméletnek, s így az általunk elemzett módszernek is szembe kellett néznie. Egyértelmű, hogy az *SDT3* módszerének éppen a magas fokú elméleti reflektáltság miatt sarkalatos pontjai kérdőjeleződnek meg és kerülnek más dimenzióba az I.3.3.2.2.-ben jelzett változások hatására. Ezek vizsgálata azért is jogosult, mert — mint láttuk — a fischer-lichte-i

¹¹⁷ Ezen a ponton érdemes csak az utalás szintjén kitérni a kortárs előadások elemzésének egyik igen fontos kérdésére: a színházi újraolvasásra. Az előadások többszöri megnézésének Novák Eszter rendezései kapcsán felvetődő problémái (vö. Jákfalvi, 1999a) a fischer-lichte-i elméleten belül kétszeresen is produktívnak bizonyulhatnak: egyrészt a transzformációs típusok, illetve a jelszerűség tematizálása segíthet a *mise en scène* újraolvasásra hívó elemei szerepének pregnánsabb megfogalmazásában; másrészt az előadás megismételhetetlenségéből adódó nem csak módszertani problémákra megoldást kínál az „ontológiai” státuszba helyezett színházi emlékezet, amennyiben a színházi előadás minden perce, tehát az „első” olvasás is, ugyanúgy csak az emlékként objektiválódva lehet az elemzés tárgya, mint a második, vagy többedik olvasás (vö. Fischer-Lichte, 1997a).

interpretációs szabályokban kiemelt szereppel bír az elemzési folyamat „kötelező” önreflexiója, ami a módszer mindenkori módosulásainak jelzésével egyenlő.

Az első és a negyedik interpretációs szabály szerves következménye, hogy a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer bizonyos szempontból a hangsúlyosan a színházi előadások történeteként felfogott színháztörténetírás alapjává válik. A nyolcvanas évek második felétől kezdve jelennek meg azok a színháztörténeti munkák¹¹⁸, amelyeknek a kortárs színházi tendenciákkal foglalkozó fejezetei akár előadáselemzések sorának is tekinthetők. A változások tárgyalását két okból kezdjük három hosszabb előadáselemzés kvázi-példaelemzéskénti rövid vizsgálatával. Az elemzések egyik közös vonása, hogy az izotópiaszint kiválasztása kifejezetten színháztörténeti igénnyel történik, azaz az illető előadás és az adott kor különböző tendenciáinak, illetve a polgári illúziószínház kortárs formációi közötti viszonyra kérdez rá. A Fernandes-rendezést¹¹⁹ Fischer-Lichte a kortárs színházi tendenciák egyik paradigmája, az ún. új képiség színháza (vö. III.1.) felől helyezi el, így módon vizsgálva a XIX. század során normaként jelentkező illúziószínházhoz való viszonyt. Nitsch performansza¹²⁰ és Wilson *Lear királya*¹²¹ pedig a neoavantgárd, illetve a posztdramatikus színház egy-egy paradigmatisztikus előadásának tekinthető, s így a produktivitás vizsgálatához is segítséget nyújthat. Másrészt a három írásból kettő kifejezetten az *SDT3*-ban kidolgozott módszerrel dolgozik, a harmadik pedig (ha áttételesen is, de) a módszertani változások első összefoglalásaként is olvasható.

II.1.3.1. A jelentésképződés (és így a színházi szöveg) élettörténeti és történeti meghatározottsága diktálja a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer azon kitételét, miszerint „a mindenkori izotópiaszint (tehát az előadáselemzés kiindulópontja — KG) kiválasztása nem eleve elrendelt. Egyrészt bizonyos, az előadás struktúráját illető előfeltevésektől, másrészt az elemzés speciális céljától függ.” (*SDT3*:83). Az elemzés „teljességének”¹²² igénye helyett tehát a mindenkori problémafelvetés, az elemzési cél kiválasztása (is) jelenti az előítélet reflexióját, ami esetünkben (mivel több előadáselemzést hasonlítunk össze) a szempontrendszer, s így a módszer modifikációjára mutathat rá.

¹¹⁸ Szempontunkból a *KGT* utolsó fejezete, illetve a DFG kutatási programjának eredményeként született színházi avantgárdról (Fischer-Lichte, 1995b) és a neo-avantgádról (Fischer-Lichte, 1998) szóló kötet lesz fontos.

¹¹⁹ Pirandello: *IV. Henrik R.*: Augusto Fernandes, Städtische Bühnen Frankfurt 1978 (*SDT3*:119-188).

¹²⁰ Shakespeare: *Lear király R.*: Robert Wilson, Schauspielhaus Frankfurt 1999 (Fischer-Lichte, 1993b).

¹²¹ Hermann Nitsch: *Aktion II.* Galerie Dvořák Wien 1963 (Fischer-Lichte, 1999d).

¹²² Bár az *SDT3* példaelemzése kapcsán (210. lbj) Fischer-Lichte ezzel a kifejezéssel minősíti a rendezés feldolgozására irányuló, két szemeszteren át tartó munkát, ezen azonban csak a módszer kínálta valamennyi szempont figyelembe vétele és alkalmazása értendő.

A Fernandes-rendezés elemzése a módszer példaelemzéseként készült, így a kinezika mint domináns jelrendszer kiválasztását az indokolja, hogy az *SDT2* is ebből a szempontból vizsgálta meg a színészi kód XVII-XVIII. században bekövetkező változását. Az „új képiség színháza” a színházi jelekből szerveződő nagyobb egységek, csoportok, a ritmus által elszigetelődött és így hangsúlyosan jelszerűvé váló mozgássorok „műviségére” irányítja a figyelmet a „természetes” jelhasználattal szemben¹²³. Míg a *IV. Henrik* esetében a kinezikának az alak egészéhez, tehát a többi jelhez fűződő kapcsolata indokolta, hogy az adott izotópiaszint vizsgálatán túl az előadásszöveg diszkurzusának megfelelően előbb-utóbb valamennyi jelrendszer és szempont helyet kapjon az elemzésben, addig a *Lear király*ban a kompozíció, azaz az jelhasználat általános elveinek (elsősorban a tér és az alakok művi felépülésének) szemléltetése tette szükségessé ugyanezt. A Wilson-rendezés elemzésében a leírás központi szerepe a legfeltűnőbb. Az előadáselemzési módszer „szótára és grammatikája” nemcsak elégséges, de tökéletes eszköznek bizonyul arra, hogy egy röntgenfelvétel pontosságával mutassa és kövesse a jelentésképződés váratlan fordulatokat vevő, új és új megoldásokat kereső, hálószerű folyamatát: a nézőben így tudatosul az interpretáció fokozottan feladat-jellege. Ugyanakkor az elemző fokozatosan arra a belátásra jut, hogy a mű nem a drámaszöveg (halál-tematikába illeszkedő) értelmezése terén hoz újat a megszokott normához képest, hanem a befogadói szokásrend értelemorientáltságának célelvűségét, illetve (a színházi észleléssel szembeni) elsődlegességét kérdőjelezi meg. Nitsch akcióinak vizsgálata során a részletes leírás már nem a színházi jeleknek az *SDT*ben kidogozott rendszerével, hanem a performansz-művész idézeteivel, tehát a mindennapok nyelvén történik. A szemiotikai hermeneutika színházi applikációjának elméletét közvetítő jeltipológiáról való lemondás aktusát ez esetben az indokolja, hogy az elemzés éppen a rögzített szemantikai mezőkhöz rendelhető szimbolikus asszociációkkal párhuzamosan keletkező érzéki benyomásokra koncentrál, amelyeknek köszönhetően Nitsch akcióiban pontosan az észlelés és a jelentésképződés kettőssége és az ebből keletkező szubverzív energia szerepe tematizálódik.

Az elemzések esetében feltűnő a keletkezett tanulmányoknak az az ismételt nem csak stilisztikai sajátossága, hogy a szövegek három „fázisából” (meghatározás, leírás, megértés) a leírás válik dominánssá. Az első két esetben az ekvivalenciák és oppozíciók rendszerének összeállítása és értelmezése hangsúlyozottan azon jelrendszerekre koncentrálódik (és a színészi test mozgása ennek kiindulópontja), amelyek a színház

¹²³ A jelhasználat „művi” versus „természetes” minősítése a mindenkori nézői szokásrendhez viszonyítva értendő vö. Hiss, 1993:40.

művészeti ágának sajátjai. Pontosabban szólva: az, hogy a színház fischer-lichte-i nyelvében — a *teatralitás* kidolgozott elméletén alapulva — a lingvisztikai jelekkel egyenrangú helyet kapnak a nonverbális elemek, arra készteti az elemzőt, hogy a rendezéseknek ezzel a (kortárs kritika szempontjából elhanyagolt) dimenziójával foglalkozzon a jelentésképződés szempontjából. (Nem véletlen, hogy a Wilson-rendezés befejezésében az újszerű rendezői jelhasználat a médiatársadalom szimulációs képi technikájának és a sebesség esztétikájának szempontjából kap antropológiai jelentőséget.) A már idézett Bert O. States-kritika (I.3.3.3.) egyértelműen arra irányítja a figyelmet, hogy a szemiotika jelközpontúsága lehetőséget ad a valóság jelek és jelstruktúrák összességekénti leírására. Ez a sajátosság azonban a tranzitórius színházi műalkotás elemzése során kiemelten fontos szerepet tölt be, hiszen az elméleti reflexiót a színházi alkotás létmódjaként, mintegy a *teatralitással* egyenértékű kategóriaként mutatja fel. Azzal, hogy a Nitsch-elemzés nem dolgozik az *SDT* leíró apparátusával, Fischer-Lichte a „lélektelen leírássá merevedés” gyakori vádját kerüli el (vö. Pavis, 1998b). Azt, hogy a test-színház és a performativitás tanulmányozása során új és más eszközök szükségességére döbben rá, éppen az magyarázza, hogy mindig szem előtt tartja az elemzés episztemológiai célkitűzését. Ez viszont nem engedi, hogy az elemzési módszer minden előadásra egyaránt alkalmazható, csak egy, az ekvivalenciák és oppozíciók rendszerét kutató technikává silányuljon. A leírás (az első két elemzésben megfigyelhető) kiemelt szerepe arra irányítja figyelmünket, hogy milyen esetekben (rendezéstípusokban) és miért kerül a befogadói munka középpontjába a jelentésképződés szintaktikai dimenziója. E kérdés jelentőségét az is bizonyítja, hogy a szintaktikai dimenzió egyre erőteljesebb dominanciája együtt jár a nézői befogadás elemzésének egyre növekvő szerepével, ami azonban a három rendezéstípus elemzésében eltérő mértékben (és persze formában) kap szerepet. A harmadik elemzés viszont a kategóriák lemondásával mutat arra, hogy a pragmatikai dimenzió nem elemezhető az *SDT3* módszertanával. Mindez azt jelzi, hogy a módszer produktivitásának határa megfogalmazható egy olyan rendezéstipológia segítségével, amely a befogadói munka folyamatának reflexióját ebből a szempontból teszi a tipologizálás alapjává.

II.1.3.2. A *Lear király*-elemzés bevezetőjének címe (*Az interpretáció vagy a tapasztalat színrevitele*) akár tételmondata is lehetne azoknak a fejtegetéseknek, amelyek a dráma *fordítása* és *transzformációja* közötti viszonyról szólnak. Az írás a kortárs színház posztdramatikus törekvéseinek azon jelenségét elemzi, melynek során a drámaszöveg színházi

interpretációjának kijelentését (*énoncé*), illetve annak elsődlegességét a megnyilatkozás (*énonciation*) folyamata dekonstruálja. A kortárs klasszikus rendezések ily módon értelmezett gesztikussága (vö. Pavis, 1998d) következtében a nézői figyelem középpontjába nem a drámaszöveg üzeneteként artikulálódó színházi szöveg és nem az élet- és dráma világ felől definiálódó színpadi alak áll, hanem az előttünk létrejövő elsősorban vizuális és akusztikai kompozíciós elveken alapuló, asszociatív szövet. Míg a *IV. Henrik* esetében egyértelműen a Pirandello-dráma kanonizált olvasatáról: a szerepjátszás és a valóság közötti viszony kérdésének szcenikai értelmezéséről van szó, addig a Wilson-elemzésben a globális értelem próbaképpeni indexe, tehát az értelemképződés folyamata és annak hogyanja hangsúlyozódik. Ily módon az első szemantizálás — az előadás elején emblematikusan elhangzó versből kiindulva — a wilsoni halál-tematikába illeszti a rendezést. Ez az értelmezés azonban nem a drámai színház olyan (a polgári illúziószínház normája szerint megkérdőjelezhetetlen státuszú) elemein alapul, mint az alak, a cselekmény egysége és kidolgozott motivációja, és mégcsak nem is az adott kultúra *universe of discourse*-ára épít, hanem a nonverbális elemek nézői kombinatórikájára és a jelentésképződés folyamatát meghatározó asszociáció-folyamatokra tart elsődlegesen igényt (vö. Wilson, 1998). A Wilson-elemzés legnagyobb tanulsága, hogy az *SDT3* módszerének alkalmazása során (is) bebizonyosodik: a jelentésképződés szemantikai dimenziójának léte-létrejötté (illetve ennek lehetősége) nem kérdőjeleződik meg, csak egészen más megvilágításba kerül¹²⁴. A történelmi avantgárdra jellemző allegória-eljárás (II.1.1.2.) tehát a következőkben változik. A befogadói munkát jellemző rekontextualizáció és reszemantizáció egyrészt a befogadásnak hangsúlyosan csak egy rétegét alkotja, mely az egyéni asszociációk állandóan változó kontextusában permanensen deszemantizálódik. Másrészt az értelemképződés sikerének állandó felfüggesztődése, folyamatos elhalasztódása az eredményről magára a folyamatra és annak technikáira, a jelhasználat eljárásaira irányítja a figyelmet. Ez pedig saját (mind jelentésképző, mind perceptuális) befogadói mechanizmusaink önreflexiójával egyenlő. E folyamat jól érzékelteti, hogy a szemantizációra törekvés, illetve azoknak a drámai kategóriáknak a szerepe (például Lear jelleme, lélekábrázolása stb.), amelyeken a realista színház identifikációs kerete alapul, nem iktatódik ki teljes egészében, hanem inkább negatív elrugaszkodási pontként jelenik meg. Vagyis mind a rendezés, mind pedig az elemzési módszer (s e kettő természetesen csak a

¹²⁴ Ennek érzékletes megfogalmazását adja a kortárs európai színház két kiemelkedő rendezőesztétikájának kulcs-metaforái: „kristálykocka az alma húzában” (Wilson, 1998:70); „Alakod megjelenése (...) mindig testedből

módszertani reflexió szintjén válik el) arról a nézői munkáról ad tökéletes láttelepet, amely a hagyományos színház keretei által rögzített értelmezési struktúrák alkalmazásának határait tematizálja.

Míg a Wilson-írás a határon innen van, a Nitsch-performansz elemzése pontosan e határon-állást tematizálja. A bárányszéttépési akciók nem drámaszövegen alapulnak, hanem az ún. átmeneti rítusok (van Gennep) szemantikai struktúrájára íródtak. Ily módon a tanulmány középponti fogalma: az átváltozás mint esztétikai kategória egyértelműen jelzi a módszer produktivitásának legfőbb problémáját. A reszemantizálás lehetősége ez esetben csak azért nem vonódik kétségbe, mert az előadás a megváltás, az áldozathozatal, a bűn és bűnöskeresés ősi, a katolikus keresztény tradíció részét is képező diszkurzuselemein alapul. Ugyanakkor — mint már kitértünk rá — a módszer nyelvén (és világán) belül teljesen megfogalmazhatatlan marad az érzéki-testi effekteknél a befogadóra gyakorolt, benne előidézett hatása (vö. I.3.3.2.2.). Nem a performance-art esztétikája, hanem a hatás (e szféra kapcsán megkerülhetetlenül jelentkező) tematizálásának problémája idézi elő, hogy (összhangban a szorosan vett színházelméletében bekövetkező szociálintropológiai „fordulattal”) Fischer-Lichte-nek meg kellett változtatnia az előadás definícióját, s így az előadáselemzés központi fogalmait.

A jelzett tendenciák tehát nemcsak a hagyományos színház, hanem a hagyományosnak nevezhető szemiotikai-hermenutikai megközelítés újradefiniálódásáról is árulkodnak. Ha egy előadás elemzése során arra belátásra jutunk, hogy az adott jelprodukció túlnyomó része (a megszokott módon) nem kommunikálható és nem önnön megértetése céljából jön létre, az világosan jelzi: a szövegértelmezésnek a modern hermeneutika által jegyzett megszokott útjai (legalábbis kizárólagosságuk) anakronisztikussá válnak. Ugyanakkor, ha a *jelentésség* mintegy antropológiai horizontba helyezi a szöveg homogenitását (és értelemcentrikus olvasatát) biztosító mélydimenziót, azaz valamilyen módon mégiscsak leküzdeni kívánjuk a derridai *différance*-ot, akkor — a szövegolvasás igénye miatt — a hermeneutikának segítségül kell hívnia más diszciplínák, művészetelméletek (elsősorban retorika, történeti, szociológiai) módszereit (vö. Hima, 1999:11-25). Fischer-Lichte esetében erre a kezdettől fogva jelenlévő és egyre hangsúlyosabbá váló (de újabb, a BEDhez hasonlóan koherens és átfogó elméleti keretben nem rögzített) szociálintropológiai, diszkurzusanalitikai (Foucault) és konstruktivista *permisszák* utalnak.

II.1.3.3. E folyamat érhető tetten a művészi szemiózis újradefiniálásában. A jelentésképződés három dimenziójának (s így a fikció keretén belül mozgó kölcsönös dialektikájuknak) „szerepét” a *performativitás* (Performativ) és az *ábrázolás* (Darstellung) funkciójának viszonya veszi át. A két terminust Fischer-Lichte Jean Alter rendszeréből kölcsönzi, aki a kilencvenes évek folyamán az egyre meghatározóbbá váló szociológia felől termékenyítette meg a színházzemiotikát. Mint már utaltunk rá (vö. I.3.3.), a színházzemiotika története egyértelműen arról tanúskodik, hogy a művészeti diszkurzus által felvetett kérdéseket és problémákat mindig egy másik diszciplínából származó modell, azaz elmélet beemelésével tudta áthidalni. A szociológia a színházi recepció kutatásának adott új lendületet, s középpontjában nem a színházi közönség homogenizálása, a kvantitatív szociológiai eljárások, adatgyűjtések kritikátlan használata áll, hanem a nézői recepciót a szociál-ökonomiai, pszichológiai és biológiai, illetve kulturális paraméterek figyelembe vételével vizsgálja, ami a produkciós és recepciók stratégiák sokrétűbb kutatását ígéri (vö. de Marinis, 1989; 1999¹²⁵). Alter azon kevesek közé tartozik, aki (és talán ez az egyik legfontosabb kapcsolódási pont a német kutatónő munkásságával) nem mondott le az egészlegesség igényéről, hanem éppen az a kérdés izgatta, hogyan lehet (illetve lehetséges-e) a színházzemiotika tradicionális problémafelvetéseit a színház meghatározásának bármilyen normatív koncepciója nélkül újradefiniálni¹²⁶. Ily módon maga az előadás hármas viszonyrendszerként értelmeződik: keletkezését a miértre választ adó szociológiai, a pszichológiai és terapeutikus úton feltérképezhető individuális inspiráció és a hogyan?-ra választ adó deskripció területéhez tartozó formális interakciók determinálják. (vö. Alter, 1991:15).

A hagyományos színházzemiotikai fogalmak és kérdések újradefiniálása alapvetően a színház kettős: referenciális (ábrázoló) és performatív természetére vezethető vissza. A két funkció közötti viszony koexisztens, azaz a szimultaneitás helyett effektusok kombinációiként mutatható ki. Az ábrázoló funkció (ami az *SDT*-ben egyrészt a színházi jeleknek a valóság jeleivel való ikonikus kapcsolatában, másrészt azok szerepre vonatkoztatottságában artikulálódott) itt a történetmeséléssel (storytelling) áll szoros kapcsolatban, melynek következtében a színházi ikonikusság és narrativitás viszonyában nem a referencialitás és nem is a szerepre vonatkoztatottság hangsúlyozódik, hanem hogy „a színházi előadás mindig történetet mesél. Más funkciói is vannak, és a történetmesélés különféleképpen látja el ezeket.

¹²⁵ Marco de Marinisnek az ecoi modell-olvasó mintájára kialakított modell-nézőn alapuló kutatásai csak átfogó műve (1982) után vettek szociológiai irányt (vö. 1987), s ezek a vizsgálatok végül is nem szerveződtek olyan rendszerré, mint amilyennel Alternél találkozunk (vö. Imre, 1999).

¹²⁶ Erre vezethető vissza a már említett *teatricality* / *teatrality* ellentét (vö. I.3.2.1.).

De mindig van egy sztori. (...) Még a hagyományos avantgárd is ezt a mintát követi. Egy testet nem öltött hangnak a sötét színpadon, egy teljesen értelmetlen monológnak is van cselekménye, mindig legalább három eseménnyel bír: szokatlan hangtörténetünk először elkezd blablázni, majd egy ideig blablázik és végül befejezi a blablázást.” (Alter, 1991:91). A történet ilyen (leginkább a befejezettséget biztosító keretkénti) meghatározása összefüggésbe hozható mind a *kulturális performansz*, mind a goffmani performansz meghatározásának azon kitételével, mely szerint a színházi esemény egy bizonyos időtartamon belül zajlik, tehát van eleje, közepe, vége¹²⁷, és lehetővé teszi, hogy a színházi előadásokat a verbális irodalmi anyag dominanciájától függetlenül strukturáljuk és egységes szempontok szerint vizsgálhassuk (II.2.3.2.2.). A jelműködésnek az *ábrázolttal* minden szempontból egyenrangú és tőle elválaszthatatlan rétege a *performativitás*, ami a szemiózis nem racionalizálható, nem kommunikálható tényezőit foglalja magába. Működése (és tematizálása) az ún. játék-elvvel hozható összefüggésbe. Alter Huizinga, Piaget és mindenekelőtt Caillos játék-meghatározásaira hivatkozik, amikor ezt a princípiumot a kaotikus valóság strukturálására törekvő ősi ösztön megnyilvánulásaként értelmezi, amely a reális élet helyett a fikcióban talál kielégülést (vö. Caillos, 1982:9-17¹²⁸). Ez a vágy elégül ki az ún. nem-teátrális performanszokban (esküvő, szexuális-erotikus csábítás stb.) és a teátrális performanszokban is, amelynek művészi voltát a befogadói figyelemnek az a mozgása adja, mely a történet teréről a színpad tere felé fordul, és így megtöri a referencialitás varázsát (vö. Alter, 1991:71).

Az előadás e két funkcióra épülő elmélete tehát a „beszéd szintjén” valósítja meg a fischer-lichte-i elméletben végbemenő szociálandropológiai fordulatot, és lehetővé teszi a performativitás az adott színházi szövegen belüli jelzését. A deszemantizáció és deszemiotizáció folyamatának árnyaltabb leírását az segíti, hogy Alter e két funkció viszonyát, viszonyának módjait, típusait nemcsak az írott szöveg és a színházi előadás kapcsolatán (vö. Alter, 1988), hanem a jelhasználat módján, a jelek egymáshoz való viszonyán is

¹²⁷ „A kezdet, közép és befejezés meglétének feltétele azonos az >elrendezéssel<. A mérettel kapcsolatos szabály nem más, mint a [tragédia megkülönböztetésére vonatkozó] harmadik kritérium, a >határoltság<. A meghatározásnak, hogy teljes legyen, említene kell a tragédia végcélját; ezt nevezi Arisztotelész megtisztulásnak.” (Ross, 1996:362). Az arisztotelészi kategóriáknak a posztdramatikus színházban történő dekonstrukciójához lsd. Lehmann, 1999:11-72; 309-326.

¹²⁸ A „játék mint színházzemiotikai kategória” téma természetesen önálló tanulmányt érdemelne meg. A jelenség szociológiai, antropológiai és nem utolsó szempontból esztétikai értelmezésének hosszú hagyománya a terminust kifejezetten alkalmassá teszi arra, hogy az e diszciplínától megtermékenyülő színházzemiotika egyik központi kategóriájává váljon (vö. pl. Gebauer, 1998). Különösen produktív heurisztikai eszközzé válhat a caillos-i játékfelosztás (vö. 1982:18-36), amely a mimikri-féle játéktípusnak a polgári illúziószínház hagyományával való

szemlélteti és tipologizálja. Kategóriáival immár leírhatóvá válnak a Wilson-rendezést és a Nitsch-performanszot jellemző befogadói mechanizmusok okai, magát a hatást azonban ez sem tudja az elemzés tárgyává tenni¹²⁹.

azonossága miatt (és a többi játéktípusnak az ehhez való viszony felőli definiálásának következtében) ahhoz járulhat hozzá, hogy a színháztörténet különböző tendenciáinak kölcsönhatásait érzékeltesse.

¹²⁹ Nem véletlen, hogy Alter terminusai a Gernot Böhme-i atmoszféra-fogalommal *párhuzamosan* jelentek meg a legújabb Fischer-Lichte-tanulmányokban.

II.2. A produktivitás vizsgálata

II.2.1. A produktivitás vizsgálatának színháztörténeti vonatkozásai

A fischer-lichte-i elemzések arról tanúskodnak, hogy — bár a produktivitás problémái értelemszerűen a szemiotika problémáiként, a szemiotikai modell alkalmazhatóságának alsó hataraként is felvetődnek — a hetvenes évektől kezdve maga a színházművészeti diszkurzus állítja konkrét kihívások elé módszerünket. Bár nem győzzük eléggé hangsúlyozni: Fischer-Lichte eleve elutasítja azt a megközelítést, hogy az elmélet során létrejövő tipologizálás egyes fajtáit (például a dráma transzformációinak típusait) egy az egyben bizonyos stílusokhoz, történeti korokhoz stb. rendeljük, a dolgozat problémafelvetését (éppen a szemiotikai hermenutika elméletében bekövetkező módosulások miatt) túlságosan leegyszerűsítsenénk, ha nem térnénk ki röviden azokra a tendenciáként jelentkező jegyekre, amelyekkel a kortárs előadások bírnak. Az áttekintést az is indokolja, hogy amennyiben egy alapvetően német és angol-amerikai színházi kultúra talaján kidolgozott elmélet és módszer applikálása a célunk, úgy különösen reflektáltan kell megvizsgálni a kilencvenes évek nyugat-európai és magyar rendezői színházának egyáltalán nem problémamentes viszonyát. Annak pedig, hogy a szembetűnően hasonló vonásokra való utalásokkal ne nivelláljuk a színháztörténeti hagyományban gyökerező markáns különbségeket, (az alapos strukturális és funkcionális kutatások mellett) az a feltétele, hogy minél pontosabban és a szemiotikai konzekvenciák felől határozzuk meg az európai színháztörténet legújabb fejezetének sajátosságait.

Az elmúlt harminc év során természetesen csaknem átláthatatlanul sok és sokféle kísérlet született a megfigyelt tendenciák leírására és értékelésére. A Derrida Artaud-értelmezésén alapuló „nem-logocentrikus színház” kategóriája (vö. Derrida, 1994a; Fuchs, 1998) számunkra azért nem bír kizárólagos jelentőséggel, mert csak a dramatikus szöveg és a színházi szöveg viszonyának — kétségtelenül központi szerepet játszó — változását tárgyalja, és nem tér ki annak a színházi kommunikáció egészét érintő következményeire. (Másfelől az elsősorban Elinor Fuchs és Philip Auslander nevével jegyzett elmélet szemiotikai vonatkozásai a dekonstrukciós színházelmélet jegyében íródtak, amelyre Fischer-Lichte elméletének egyetlen fázisában sincs utalás¹³⁰.) A lábjegyzetek és kíséző megjegyzések során már használt „posztdramatikus” színház Hans-Thies Lehmann-i elmélete viszont azért hozható több szempontból is összefüggésbe a fischer-lichte-i elemzésekben mondottakkal, mert a dráma és a színházi nyelv viszonyában bekövetkező paradigmatisztikus váltást a színházi

¹³⁰ A német színháztudományban elsősorban Helga Finter írásai képviselik ezt az erőteljesen francia hatás alatt álló elméleti irányt (vö. Finter, 1982; 1998).

jelrendszerek működésére és szerepére, illetve a befogadói munkára gyakorolt hatása felől értékeli¹³¹.

A korszak „posztdramatikus” elnevezésében mind a dráma, mind a „poszt” helyzet értelmezésre szorul. A logocentrikus színházat jellemző hierarchia (melynek csúcán a dráma áll) felbomlása — szemben a színházi avantgárd leginnovatívabb sajátosságával — már nem annyira a színházi eszközök egyenrangúsága felől bír jelentőséggel. Sokkal inkább az hangsúlyozódik, hogy megszűnik az egyfajta fikatív kozmosz ábrázolásának a prózai színházban eddig domináns igénye (44). Ily módon a „poszt” jelző egyaránt vonatkozik a fikcióra és a kozmikusságra: az előbbi a reáliák, az érzékek és a test önálló, saját logikájából építkező autonóm teatralitásával szemben definiálódik és válik e színház centrumává, az utóbbi pedig az utánzás, a cselekmény és a katarzis arisztotelészi alapkategóriáinak formációiként felfogott, illetve a valóság modelljeként működő dramatikus szövegek sorára vonatkozik (20)¹³². A hagyományos értelemben vett drámaiság megszűnt a logikus összefüggés és koncentrált szerkesztésmód hiányához vezet, ami pedig a színházi jelrendszerek szubverzív erejének ad helyet. Azaz a cselekmény és a jelrendszerek hierarchikus, nyelvszerű szerveződése által felfüggesztődik a zárt értelemösszefüggés. A nézői befogadás során tehát a jelentésképződés nemcsak érezhetően elválasztódik az észlelés folyamatától, hanem az értelemképződés folyamatos elhalasztódása következtében az utóbbi hatása és reflexiója válik központivá. Lehmann a Gertrude Steintől kölcsönzött „landscape play” aktusával jellemzi a színházi recepció posztdramatikus folyamatát: „A mítosz nem olyan történet, amelyet balról jobbra, kezdetétől a végéig olvasunk, hanem olyasmi, amit az olvasás során a maga teljességében tartunk mindvégig szem előtt” (Fuchs, 1996:93). A Thornton Wildertől vett idézet különösen azért találó, mert világosan jelzi a színházi esemény másik, az alteri történetmesélésen *túli* és a posztdramatikus tendenciákban előtérbe kerülő oldalát, ráadásul kiválóan érzékelteti a látás és a hallás mintegy tárgyába és önmagába feledkező, belső játékát. A jelek szimultán áramlása, a lassítás vagy a rizómaszerű telítettség és gyorsítás, a nézőtéren és játéktéren zajló valós *versus* fikatív folyamatok metaforikus viszonyát metonimikussá változtató térkezelés mind ugyanazt a hatást eredményezik: az értelemkeresés és az érzéki észlelés között hangsúlyeltolódás közvetkezik be. A „landscape play” ugyanakkor jól érzékelteti: az, hogy az értelemkeresés állandósuló „csődje” erőteljesen

¹³¹ A dolgozat ezen része szinte kizárólag a nyolcvanas, kilencvenes évek európai színházi tendenciáinak egyedülálló összefoglalását elvégző Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* (1999) című könyve alapján történik, így az oldalszámok erre a könyvre utalnak.

¹³² Lehmann egyértelműen a színházi kommunikációban betöltött szerepe felől vizsgálja a drámát (ezért is használjuk következetesen a *dramatikus szöveg* pavis-i terminusát vö. Pavis, 1998c), ám e megállapítását a

stimulálja és aktivizálja az észlelési mechanizmust (196), a folyamat újszerűségének csak egyik állomása. Ennek következményeként ugyanis maga az észlelés és az észlelhetőség tematizálódik. Lehmann a percepció önreflexív játéka felől közelíti meg a posztdramatikus kánon legeredetibb és legnagyobb szerűbb alakjának, Robert Wilsonnak a rendezéseit, miáltal a tendenciák egyértelműen antropológiai horizontba kerülnek (129-139), azaz a színház éppen az élő test anyagságának és észlelésének játékba-hozásával képes arra, hogy az inmateriális és szimulatív médiavilággal szemben újradefiniálja önmagát (12)¹³³.

Legalább ennyire fontos azonban, hogy Lehmann — a kétségtelen egyezések ellenére — elutasítja a „posztmodern” színház kategóriáját, mivel a Lyotard-i értelemben vett jelző egyrészt egy „állapotot” minősít, azaz a korszakmeghatározás igényével lép fel, másrészt bizonyos vonatkozásaiban a modernitás lezártágát deklarálja¹³⁴. Ezzel szemben a posztdramatikus színház hangsúlyozottan egy a több tendencia közül (27-29), azaz a dramatikus tradíció hangsúlyozottan nem a negáció és az elutasítás indexét kapja, hiszen „a dráma >utáni< állapot azt jelenti, hogy — egyre gyengülve és egyre inkább a fogyasztás tárgyaként — a >normális< színház struktúrájaként: a közönség jelentős részének elvárásában, ábrázolásmódjai sokféleségének alapjaként, drama-turgiájának kvázi-automatikusan működő normájaként él tovább.” (30). Ugyanakkor a dramatikus nézői elváráshorizont áttörése konkrét *színházesztétikai* problémákat is vet fel: a befogadás szemiotizálhatón túli tartományának elemzését. A „poszt” előtag ily módon a színháztudomány és különösen a színházzemiotika megállapításaira, kategóriára is vonatkozik, és — kis túlzással — pontosan azt az állapotot rögzíti, amelyben az eddig kimondhatatlannak minősített tartomány megfogalmazása és elemzése válik elsőrendű feladattá¹³⁵.

„Heves fogfájásom van, összeszorítom az öklömet, körmeim élesen belevágódnak a húsomba. Kétféle szereposztás. Azt jelenti-e, hogy a kéz gesztusa a fog szenvedéseit ábrázolja, azt reprezentálja? Vajon mi minek a jele?” (Lyotard, 1982:12). Lyotard az „energetikus színházra” hozott híres példája pontosan a szemiotikát a posztdramatikus

posztmodern drámairodalom olyan szövegeivel támasztja alá, mint például Heiner Müller, Rainald Goetz, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek, illetve Dario Fo, Bernard Maria Koltés, Dea Loher és Urs Widmer művei.

¹³³ Például ennek jegyében helyezkedik szembe Andrej Wirth azon kijelentésével, miszerint a néző a színházi mechanizmus billentyűzete lenne (Wirth, 1980), hiszen éppen ellenkezőleg, az ő önállóságáról van szó: nem egy előre eldöntött jásmának bábszerű részese, hanem saját színpadi világának teremtménye (44f).

¹³⁴ Azaz a posztmodernitásnak a törés felőli interpretációs hagyományát utasítja el (vö. Welsch, 1988:1-43): „A legitimáció metanarratív apparátusának elavulása egybeesik a metafizikus filozófiának (...) a válságával. Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő, és egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékével mozog. Ezeknek a felhőknek a keveredési pontjaiban élünk mindannyian.” (Lyotard, 1993:8).

jellegből fakadóan érintő, legalapvetőbb változást jelzi: kielégítően „értelmezzük”-e az érzékelt fizikai és pszichofizikai effektust, ha a reprezentált és denotált értelmet keressük, és nem a jel „jelenlétében keletkező erőt, energiát, intenzitást és affekciót” (Lyotard, 1982:21) próbáljuk meg a befogadás tárgyává tenni; kimerül-e a „kibernetikai gépezet” működése a jelentés (barthesi kontextusban egyedül mérvadó) kognitív folyamatok általi desiffrálásában, vagy pedig sokkal inkább az időbeliség érzéki megtapasztalásában való közös rész-vétel (és annak elemzése) a fontos? A csak a legalapvetőbb változások tekintetében vázolt posztdramatikus tendenciák nemcsak egyértelműen megkérdőjelezik, hanem más („poszt”) dimenzióba helyezik a fischer-lichte-i színházzemiotika elsősorban a jelentésképződés reprezentációra vonatkozó kategóriáit.

II.2.2. A produktivitás vizsgálatának kerete

II.2.2.1. Ha a három példaként elemzett előadást a módszer alkalmazási keretét kijelölő „határpontnak” tekintjük¹³⁶, akkor a módszer produktivitására vonatkozólag alapvetően az a következtetés vonható le, hogy az alkalmazás módjainak koordinátáit a szemiotizálhatóság és a szegmentálás tengelyén lehet kijelölni.

meg? ea. nem?
szemiotizálhatóság?

<u>Részprobléma</u> ₄ :	A fischer-lichte-i előadáselemzés produktivitásának vizsgálata
<u>Munkahipotézis</u> ₄ :	Az SDT színházi szöveg fogalmából következően a produktivitás foka egyrészt a befogadás referenciális és performatív dimenzióinak, másrészt a fordítás és a transzformáció tematizálhatóságának függvényében rögzíthető.

mint ezt fordítás alatt?

Az SDTben rögzített módszer esetében a szemiotizálás a színházi jelentésképződés szemantikai dimenziójának a drámaszöveg interpretációjakénti felfogását, a szegmentálás pedig a színházi szöveg a mindenkor befogadó számára jelentéssel bíró egységeinek az ekvivalenciák és opozíciók rendszerébe rendezését jelenti. A posztdramatikus tendenciák ismertetése azonban pontosan attól az elhamarkodott következtetéstől óv meg, hogy a produktivitás alsó fokát kizárólag a drámaszöveg mint irodalmi alapanyag ottlététől tegyük függővé. Mint láttuk, elsősorban a verbalitás által determinált értelemnek, az általa struktúráként felépülő szemantikai koherenciának és a színházi elemek így létrejövő belső

def.

es
ve

¹³⁵ Lehmann könyvében (1999) csak egyetlen helyen talál erre a problémára egy részletesebb kifejtésre váró módszertani megoldást, amikor az antikvitás *epifánia* fogalmának értelmezésével az „intenzívebbé tett jelenlét” állapotát próbálja megragadni (368-370)

¹³⁶ Mint látni fogjuk, a fischer-lichtei „koordináták” illetően felvázolása azért nem teljesen pontos, mert hiányzik belőle a XX. század színházi kultúráját különböző módon és formában, de egyaránt meghatározó hagyományos lélektani realizmus elemzése és az abból levonható tanulságok. Mivel a német kutató (és ez is jelértékkel bír!)

hierarchiájának, zárt kozmikusságának megléte és mikéntje a fő orientációs pont. A dráma és az előadás ekvivalens viszonyát a peirce-i interpretáns hermeneutikai olvasata határozza meg, a transzformáció fogalmában pedig a különböző színházi jelrendszerek viszonyának, a jelhasználatnak a leírása és elemzése is bennfoglaltatik, illetve a jelentésképződés három dimenziójának kölcsönösségéből fakadóan a módszer megengedi a hangsúlyeltolódás formájában jelentkező módosításnak és megváltozásnak a lehetőségét is. Mindebből arra következtethetünk, hogy a produktivitás kereteit az elmúlt harminc év előadásaira kidolgozott és a jelzett tendenciákat árnyaltabban szemléltető rendezéstipológiák alapján határozzuk meg.

Kérdés persze, hogy mennyiben és milyen mértékben lehet produktív egy módszer destruálása, lehet-e úgy elkövetni a már említett „elméleti öngyilkosságot”, hogy az a megmerevedés ellenében termékeny lehessen, azaz a módszer alapelemeit úgy fasszuk meg bizonyos episztemológiai célkitűzésektől, hogy helyükbe mások léphessenek. Ha egy előadásszövegben — Gertrude Stein szavaival élve — „a globális és önálló jelentéssel bíró szegmentumokkal (mondat, mondatrész, értelem) szemben az alkategóriák (mondatrész, szó, hangzás) emancipálódnak” (Lehmann, 1999:104), akkor a globális értelem előfeltételezése és keresése helyett képződése, azaz a megszólaltatás aktusa hangsúlyozódik, a színházi szöveg szövegszerűsége pedig nem a strukturáltság (Lotman), hanem a strukturálódás¹³⁷ felől definiálódik. A globális értelem fischer-lichte-i kategóriájánál hangsúlyoztuk az értelem hipotézis-voltának jelentőségét, és hogy a verifikálás, illetve falszifikálás helyét az interszubjektív megegyezés értelemében vett (tehát alapvetően plurális) plauzibilitás tölti be. Ebből következik, hogy mind a jelentés- és értelemképződés, mind pedig a szegmentálás modalitása megváltozhat. Nem kell, hogy az előadásszöveg a drámai alakra vonatkoztatott, denotatív és konnotatív jelentéssel bíró szegmentumokból (az alak ráncai = kora, összehúzott szemöldöke = haragja, bodros szőke haja = kihívó nemisége stb.) épüljön fel, hiszen a szegmentálás aktusa az egyéni percepció, a szemantizáció pedig az asszociáció függvényeként is működhet. A befogadás folyamatában tehát kétszeresen és kétféleképpen is kiemelten a reflexió tárgyává válhat a percepció: egyrészt az ún. valóság (sztereotíp) képeitől akár teljesen független jelölők, jelölőrendszerek szegmentálásának és kombinálásának aktusaként¹³⁸, másrészt a jelentésség értelemirányult mechanizmusától való elválasztódásaként és

soha nem publikált ilyen előadásokra vonatkozó elemzéseket, ezzel kapcsolatos meglátásainkat a magyar rendezői színház példáján (II.3; III.2.) fogjuk szemléltetni.

¹³⁷ Az irodalmi hermeneutika és a dekonstrukció Fischer-Lichte esetébe kulcsfontosságú megkülönböztetése és elválasztása miatt nem élünk az oppozíció mintegy kanonizált pólusával: a derridai *strukturáltság*gal (vö. Derrida, 1994b).

annak folyamatos elhalasztódásaként, illetve önnön testiségünknek, térbeli és időbeli létezésünknek tematizálásaként. Azaz a II. rész központi kérdése úgyis megfogalmazható: mely rendezéstípusokra és milyen episztemológiai célkitűzéssel alkalmazható a Fischer-Lichte-féle szemiotikai módszer olyan esetben, amikor az előadás megszólaltatásának stratégiája nem a értelemképződés célja, hanem folyamata felől fogalmazódik meg, ha az első pillanatok után világossá válik, hogy a koherencia-képződés elsősorban nem a szöveg szemantikájában, hanem szintaktikájában és pragmatikájában áll(hat) össze. A továbbiakban tehát egy olyan kísérletet rekonstruálunk, amelynek eredményeként a jelentésképződés során (a nyelvi dominancia megszűntével párhuzamosan) nem a *globális értelem* kimondásának és rögzítésének igénye, hanem a megértésre törekvés hangsúlyozódik. Az ebből nyert (és a szemiotika hagyományos modelljeivel valószínűleg megvalósíthatatlan) episztemológiai célkitűzés pedig annak az igénynek a megfogalmazása lesz, hogy a színházi befogadás valamennyi dimenzióját, tehát az eddig kimondhatatlant is a leírás és elemzés tárgyává tegyük.

II.2.2.2. A jelzett hangsúlyeltolódást Fischer-Lichte a Max Reinhardt rendezte *Sumurun* elemzése kapcsán vizsgálja először, s ennek oka, hogy ez az „előadás *nem* egyféle objektíve adott *valóságot reprezentált*, hanem sokkal inkább annak a folyamatnak a modelljeként funkcionált, melynek során arra kérdezzük rá, *hogyan konstruálódik* a valóság.” (Fischer-Lichte, 1995b:103, kiemelés tőlem — KG). A német rendező munkásságának alapirányától igen eltérő és a kor egyik legnagyobb sikerét arató pantomim szempontunkból azért fontos, mert egy másik korban és másik színházi műfajon jelennek meg az előadáselemzési módszer előbbiekben jelzett (vagy hozzájuk hasonló) problémái. Freksa pantomimjét ugyanis az értelemképződés módja és a színházi jelhasználat vizsgálatának egymáshoz való viszonya felől lehet megközelíteni. A pantomimnek van kulturális narratíváink alapján felismerhető színpadi tere (a varázsos Kelet és a legendás Samarkand), színpadi ideje, ám színpadi történések helyett sokkal inkább olyan szituációkról lehet beszélni, amelyekben felismerhetők a cselekménybonyolítás hagyományos elemei (a szerelem, a gyilkosság, a helyzetkomikum), amelyek azonban nem alkotnak egy, az események linearitása vagy az alakok lélektani motivációja által biztosított egységet. Koherenciát és rendszert nem a szemantika, hanem a zenei ritmus és a mozgás teremt, ami egyrészt a színészi test és a nonverbalitás játékára

¹³⁸ Azaz a jeleknek, jelkombinációknak nem kell megegyeznie az ún. valóság test-képeivel (szexi nő, sportos test, fáradt állapot stb.).

irányítja a figyelmet, másrészt (a hanamichi alkalmazásával) a nézői percepciót egy, a különböző és egyidőben végbemenő események szemlélésén, azaz önálló perceptuális stratégiák kialakításán alapuló észlelésre készíti. Fischer-Lichte az alábbi három pontban foglalja össze a rendezés újításait: „1) A lineáris idő kontinuitását átrendezi a ritmikailag strukturált, független momentumok diszkontinuus szekvenciája. 2) a nem-kódolt színházi jelek dominálnak. Ily módon a színházi jel, különösen a színészi test anyagsága hangsúlyozódik. 3) A hanamichi szerkezetével megoldott térkonceptió a nézői pillantást mintegy vándorlásra készíti a tér különböző helyszínei között.” (Fischer-Lichte, 1995b:102).

Ennek következtében a színházi jelentésképződésnek a *Sumurun*ban végbemenő folyamata három szempontból lehet példaértékű: 1) az alakra és a dramatikus szövegre¹³⁹ vonatkozó elemek központi szerepét a jelrendszerek (és különösen a nem-lingvisztikai jelrendszerek), illetve azok egymáshoz való viszonya veszi át. 2) Vagyis — mint látni fogjuk — nem a *universe of discourse* létrejöttének lehetősége kérdőjeleződik meg, hanem annak nem-logocentrikus (nem-dramatikus) elemei (is) aktivizálódnak. A reprezentáció helyett a expresszív és relacionális jelleg hangsúlyozódik (vö. Fischer-Lichte, 1995b:102.), s így az ekvivalencia- és oppozíció-rendszerbe illesztés során is előtérbe kerül, hogy a jelek egymáshoz való viszonyában hogyan működik a konkretizálás és a meghatározhatatlanság dialektikája¹⁴⁰, azaz mennyire sematikus formában jön létre bármilyen lineáris történet, vagy történetegység. 3) A horizontváltás jelenségének az a sajátossága, hogy a kialakult befogadói szokásrendet új kihívások és fokozott nehézségek elé állítja a *Sumurun*ban és a posztdramatikus színházban eltérő formában jelentkezik. Míg ugyanis a színháztörténet eddigi korszakváltásaiban (így a színházi avantgárd interkulturális tendenciáiban is) — nagyon leegyszerűsítve — a jelentésképződés egy új formációjához, azaz egy új *formanyelv*hez és egy újféle üzenet-típushoz kellett hozzászokni, addig most az előadás a perceptuális mechanizmusok önreflexióján keresztül a szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenzió eltérő fontosságú és szabályrendszerű mechanizmusainak egyidejű vizsgálatára készíti, azaz magát a jelentésséget tematizálja. A színházi percepció — történjen ez a lassítás vagy éppen a szokatlanul gyors és sokszerű képi áramlás felől — mindenképpen a megszokott, a mindennapi mechanizmusok ellentételezéséből fakad, rávilágítva a színházi észlelés alapvetően differencia-jellegére. A „megszakítás esztétikája” érzékelésünk, észlelésünk

¹³⁹ Mivel Freksa műve sem ontológiai, sem ismeretelméleti szempontból nem felel meg a dráma ismérveinek, így — a posztdramatikusság horizontjából is — ebben az esetben jogosult a pavis-i értelemben vett *dramatikus szöveg* terminusát használni (vö. Pavis, 1998c).

¹⁴⁰ Guido Hiss ennek a dialektikának a minden előadásban újraíró játékára hívja fel a figyelmet a szimbolikus (verbális) és ikonikus (nonverbális) jelekhez tradicionálisan kapcsolódó kevésbé meghatározott ellentét helyett (vö. Hiss, 1993:52-62).

szubjektív ritmusának, az elidőzés, a hatás gyönyörének enged teret (vö. Fischer-Lichte, 1993c), ami — mivel a médiakultúra horizontjából és antropológiai indexszel fogalmazódik meg — kihívás elé állít minket. Ezzel szemben az értelemalkotás nem (vagy ha igen, akkor nem a szemantizáció felől) okoz gondot. Ennek alapvetően az az oka, hogy a rendezés a dramatikus szövegek vagy kanonizált, vagy ismert interpretációját adják (gondoljunk csak például a Wilson-féle *Lear király* halál-tematikájára!), nem lepnek meg újszerű feladványok megfejtésével, s ily módon a színházi jelek dekódolása helyett sokkal inkább a kombinatorikájuk megalkotása és az állandó önreflexió bír feladat jelleggel. Azaz a színházi szöveg jelszerűsége nem a valóság bármilyen alapon is történő leképeződése, hanem jel(ölő)szerűsége, kiállítási értéke (Benjamin) felől definiálódik.

Az itt mondottak természetesen nagyon általánosan jellemzik a kortárs színház sokszínű palettáját, és bár kétségtelen, hogy e kultúrkör(ök) vonatkozásában kialakul egy-két olyan rendezői nyelv, amely többé-kevésbé egyértelműen és esszenciálisan mutatja fel e vonásokat, mégis fontos megjegyezni, hogy a posztdramatikus színházat az teszi igazán érdekessé, ahogy az ábrázolás és a performativitás viszonya a befogadás mechanizmusában artikulálódik. Vizsgálati szempontunk felől ez különösen azért válik jelentőssé, mert — ahogy ezt Lehmann is hangsúlyozza — a befogadás e két dimenziójának viszonya a szemiotizálhatóságon (is) alapuló módszerek különböző pólusait aktivizálja (1999:146).

II.2.2.3. A posztmodern művészetet posztmodern kritikaként definiáló elmélet arra kérdésre irányítja a figyelmet, hogyan lehet — a kérdést megint nagyon leegyszerűsítve — az észlelés élményéről, a nem-szemiotizálhatóról diszkurzív formában megnyilatkozni. Az előadáselemzés két legnagyobb szakembere a kilencvenes évek második felében eltérő utakon keres választ erre a kérdésre. A *L'Analyse des spectacles* (Pavis, 1996) középpontjában az érzékiség küszöbének körülrajzolása áll, ami fölél a jelszerűséget, a szemantikát, a reprezentációt, a mimetikusságot, a Manfred Frank-i értelemben vett kimondhatót (Sagbare), a kogníciót helyezi, működését pedig a partitúrához hasonlítja. Alatta található a figuratív, a libidószerű, az erotika, az affekció, a tudattalan és a kimondhatatlan világa. Az *SDT3* testszövege, mint láttuk, ugyanebben az értelemben konstituálódik a szemiotikai és a szimbolikus viszonyában, ám bezáródik a dráma interpretációjának kognitív folyamatába. Ezzel szemben Pavis elsősorban Lacan és Freud kategóriáival tesz kísérletet a vágy vektorizálására, és — rendszerszerűnek feltételezve a küszöb alatti területet is — a kowzani jeltipológia minden egyes tagjánál kimutatja annak szub-dimenzióját (vö. Hiss, 1998). A színházi jel fischer-lichte-i definíciójában — mint láttuk — a jelentésképződés mellett ugyan

ott van az az osztentatív momentum, ami a színház fiktív volta mellett a realitás indexét sem tagadja, ám a formális nyelvészetten alapuló szemiotika hermeneutikailag értelmezett elmélete és a szerep kategóriája az első jelleget teljes egészében, a másodikat viszont csak a leírás szintjén tudja tematizálni. Azaz a Pavis által partitúrának nevezett szint megragadását tökéletes eszközkészlet, kifogástalan és kialakított szótár teszi lehetővé, ami azonban — a *deszemantizálás* és *deszemiotizálás* megállapításával — a szub-partitúrának csak az ottlétét tudja jelezni. Az *SDT3* elemzési módszere azzal az episztemológiai igénnyel született, hogy az előadást a szemiotikai elemzés tárgyaként definiálja. Azok az előadások azonban, amelyeknek befogadása során elkerülhetetlen a percepció és a hatás tárgyalása, már nemcsak, illetve nem elsősorban a leírás, a meghatározás és a megértés igénye felől definiálhatók, hanem sokkal inkább egyfajta (szociál)antropológia perspektívából. Ezt bizonyítja, hogy Fischer-Lichte legutóbbi elemzése során a feminista színházkritika elméletéből legalább annyira merít, mint az antropológia, a médiatudományok, illetve az észlelés folyamatával foglalkozó pszichológiai és biológiai kutatásokból.

Tehát Fischer-Lichte az elméleti öngyilkosságnak pontosan azon a pontján áll meg, amikor — Pavis metaforáját használva — a fürdővizet az utolsó cseppig, a gyereket azonban éppen hogy nem önti ki, hanem más fürdetési módszert vezet be, amelyben hangsúlyozottan a reflexió, azaz a diszkurzív elemzés igényével közeledik a színházi esemény egy eddig háttérbe szoruló dimenziójához, a hatáshoz. Ily módon pedig a szociológiai értelemben vett kreativitás válik a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer episztemológiai célkitűzésének központi részévé. Hans Joas a posztmodern filozófiájában a szociológiai kutatások (és így az eddigi fogalmi bázis) egyik legtermékenyebb provokációját látja, és Abraham Maslow pszichológiai elmélete alapján dolgozza ki a „kor kihívásainak” megfelelő ún. integratív kreativitás fogalmát, amelyben két jelenség olvad össze. Míg az ún. elsődleges kreativitás, az emberi tevékenységnek a fantázia és az ötletek irányította dimenziója nem kérdőjeleződik meg, addig a másodlagos kreativitás, az új dolgok racionális (technikai és tudományos problémamegoldások útján történő) megteremtésének szerepe válságot él át. Ily módon az integratív kreativitás típusában az intuíció, azaz az önmegvalósítás nyitottsága és szabadsága mindig az önkontroll felelősségével társul (vö. Joas, 1996:358-379.). A fischer-lichte-i elmélet episztemológiai célkitűzésének módosulását tehát leginkább a négy interpretációs szabály szerepe közötti finom hangsúlyeltolódásként lehetne leírni. Ennek során az első hatására bekövetkező változások tematizálása szigorúan a negyedik által rögzített keretek között folyik, mégpedig úgy, hogy a második és harmadik szabály — épp a deszemantizálás és deszemiotizálás

megragadásának céljából — negatív elrugaszkodási ponttá válik, amely a színházi jelentésképződésnek tudatosan csak egy dimenzióját elemezni képes szempontrendszerét rögzíti. E beálítódás pozitívuma, hogy magában rejtí a performativitás módszertana jövőbeli kidolgozásának lehetőségét is, méghozzá annak a Gernot Böhme-i ételemben vett „új esztétikának” a jegyében, amelynek „igénye és léte (...) egy, éppen a kimondhatatlant, a nem-szemiotizálhatót tematizáló terminológiát, módszertani hálót stb. igényel, és amelyben a szemiotika nem töltheti be produktívan heurisztikai szerepét” (Böhme, 1995:19). Az *SDT3* előadáselemzési módszerének vizsgálata során azonban azt kell megvizsgálni, hogy mely rendezéstípusok esetében játssza a legjelentősebb szerepet az ábrázolás maximális és hangsúlyozott jelszerűségének és a performativitás provokatív megjelenésének összjátéka.

II.2.3. A produktivitas vizsgálatának heurisztikája

Tehát a *Munkahipotézis*₄ így is megfogalmazható: mely rendezéstípusokra és milyen episztemológiai célkitűzéssel alkalmazható a Fischer-Lichte-féle szemiotikai módszer olyan esetben, amikor az előadás megszólaltatásának stratégiáját nem az értelemképződés célja, hanem folyamata jelöli ki, ha az első pillanatok után világossá válik, hogy a koherencia-képződés elsősorban nem a szöveg szemantikájában, hanem szintaktikájában és pragmatikájában áll(hat) össze. Mindez pedig azt jelzi, hogy a módszer produktivitasának határa megfogalmazható egy olyan rendezéstipológia segítségével, amely a befogadói munka folyamatának reflexióját a jelhasználat, azaz a szintaktikai és pragmatikai dimenzió szempontjából teszi a tipologizálás alapjává.

Ezt a heurisztikát biztosítja Patrice Pavis és Hans-Thies Lehmann rendezéstipológiája. Az eddig mondottak világossá teszik, hogy „a posztdramatikus színház nemcsak a rendezés új fajtája (és végképp nem a színházi szöveg egy új típusa), hanem a színházi jelhasználat típusa, mely — a performansz-szöveg strukturálisan megváltozott minősége által — alapjaiban bolygatja meg a színház e két rétegét: ennek következtében a performansz-szöveg reprezentáció helyett inkább jelenlétté, másokkal közölt¹⁴¹ tapasztalat helyett inkább megosztott tapasztalattá, eredmény helyett folyamattá, információ helyett energetikává válik...” (Lehmann, 1999:146). Mint látjuk, Lehmann hangsúlyosan különbséget tesz a rendezés-szöveg (Inszenierungstext) és a performansz-szöveg (Performance-Text) között: az előbbi a fischer-lichte-i értelemben vett színre-vittel (Inszenierung) azonos, amely a

¹⁴¹ A két kifejezés (geteilt és mitgeteilt) közös szótövéből fakadó (nem csak) nyelvi játékot a magyar fordítás nem adhatja vissza.

színházzemiotika tradicionális tárgyaként az irodalommal (a drámával) szemben meghatározott és a színházi jelentésképződés folyamatában képződő előadásszövegre utal. Az utóbbi (schechneri indíttatásra) a színházi előadás teljes környezetének, helyzetének a színházi eseményben betöltött szerepét hangsúlyozza (vö. Lehmann, 1989:34). Lehmann tehát az előadás olyan fogalmi differenciálása alapján alkotja meg rendezéstipológiáját, amely a performativitás és a jelben létezés viszonyát a jelhasználat mikéntje felől közelíti meg. Ez viszont arra mutat, hogy az így értelmezett „posztdramatikusság” jó orientációs pontnak bizonyulhat mind az előadáselemzési módszer produktivitásának, mind a kortárs magyar színház vizsgálatához. A vizsgálat középpontjában tehát a fischer-lichte-i elmélet két kulcsfontosságú pontja áll: (1) a dráma- (dramatikus) szövegnek a globális értelemképződésben betöltött szerepe, és ezzel összhangban a scenikai interpretáció (a fordítás), illetve (2) a transzformáció tipológiája kapcsán a színházi jelrendszerek egymáshoz való viszonya és a jelhasználat mikéntje. Különösen az utóbbi szempont tárgyalása kívánja azonban meg, hogy minél árnyaltabb nyelven tudjunk beszélni a színházi jelhasználat érzékelt formáiról és módjairól. Ezért (is) bizonyul indokoltnak — a problémamegoldás egyik eszköztáraként — azoknak a rendezéstipológiáknak a rövid áttekintése, amelyek ezen a szempontrendszeren alapulnak.

II.2.3.1. „A tipologizálás az esszenciálisan első lépés az előadás és ebből következően az elemzés és az interpretáció teoretizálásához vezető úton. Ráadásul a tipológiai elméletek segíthetnek relativizálni a *mise en scène* még mindig elterjedt, filológiaiailag orientált felértékelését” — vezeti fel Christopher Balme (1997:24) a kortárs színháztudományi diszkurzus két legelterjedtebb tipológia-rendszerének összehasonlító vizsgálatát. Mivel mindkét rendszer azokat a befogadói mechanizmusokat osztályozza, amelyek különböző előadások elemzése közben reflektálódnak (amit leginkább az bizonyít, hogy a három-három típus koexisztens viszonyban áll egymással, azaz egy előadáson belül több is előfordulhat), és mert mind Pavis, mind pedig Hans-Thies Lehmann egészen más szemszögből kérdez rá a színházolvasás folyamatára, indokoltnak tűnik a két rendszernek a fenti szempontokból történő vizsgálata

Patrice Pavis tipológiája (vö. Pavis, 1992:24-48) szervesen illeszkedik a *Dictionnaire* óta folyamatosan árnyalódó, és a *mise en scène* „körüljárásán” alapuló elméletbe, melynek egyik alaptétele a társadalmi kontextus (Mukařovský) szerepének hangsúlyozása.

„Kiindulópontja az a hipotézis, miszerint minden szöveg három szintet rejt magában: az autotextust, az intertextust és az ideológiát. (...) Minden egyes szint modelláló

viszonyban van az alatta lévővel, azaz egy diszkurzus vagy a valóságábrázolás szemiológiai formába történő áthelyezéseként. (...) Az autotextus a szöveg >látható< része. Ez a jéghegy csúcsaként felmerülő és ily módon egyedülállóan közvetlenül érzékelhető rész más szövegekre (az intertextusra) és arra a viszonyra támaszkodik, amely e szövegeket a valóságról alkotott megismerés nem szükségképpen megformált és textualizált komplexumához (az ideológiához) fűzi. A szöveg olvasása azt jelenti, hogy képesek vagyunk a szöveget három dimenzionalitásában megragadni.” (Pavis, 1988:77f).

A szöveg ilyen felfogása egyértelművé teszi, hogy a Pavis-féle rendezéstipológia a *mise en scène*-nek a dramatikus szöveg társadalmi kontextusához fűződő viszonyát tematizálja, ami mindig konkretizációs, tehát alapvetően hermeneutikai folyamatként artikulálódik. A társadalmi kontextus iránt semmilyen érdeklődést nem mutató (a történelmi rekonstrukció, illetve a hermetikus esztétizálás formájában jelentkező) autotextuális; a dramatikus szöveg stabil és primátussal bíró ideológiai (politikai, társadalmi, pszichológiai) bázisát a néző társadalmi kontextusába helyező ideotextuális; és a dramatikus szöveg múltbeli létrejöttével, illetve előzetes metatextusaival kommunikálni próbáló (és e kommunikációt megjelenítő) intertextuális rendezés a Fischer-Lichte-féle *fordítás* folyamatának tematizálását és árnyalását segíti, illetve a történelmi távolság feldolgozásának konkrét szempontjával bővíti. Az ezen a rendszeren alapuló hatos tipológia¹⁴² viszont részben már a színházi jelhasználatot, tehát a *transzformációt* is szempontrendszerébe építi: ezért részünkről az értelemképződés sokféleségét, lehetőségeinek összetettségét felmutató, illetve a dramatikus szöveg diszkurzusát, retorikáját színre vivő típus lehet majd fontos.

A lehmanni tipológia abból a szempontból egészíti ki a pavis-féle megközelítést, hogy — a *Posztdramatikus színház* előtanulmányaként — elvből elutasítja az előadáselemzés (s így egy általános szövegfogalommal dolgozó tipologizálás) modelljét, „ugyanis, ha a [színházi szöveg] említett három szintje¹⁴³ közül az egyiket hangsúlyozzuk, az nemcsak azt jelenti, hogy más jeldimenziókat emelünk, illetve zárunk ki, hanem azt is, hogy kijelentéseink [s így a tipologizálás — KG] mögött a színház különféle képp artikulált fogalma húzódik meg.” (Lehmann, 1989:35). Ennek értelmében a *metaforikus rendezések* esetében az irodalmi alapanyag hangsúlyozódik: a színházi szöveg az adott dráma bizonyos olvasataként ismerhető fel, „ami a nézőt a szöveg és az előadás közti viszony tudatos reflexiójára készíti. (...) az irodalmi szöveg a színház autonómiája ellenére is megtartja súlyát. Egész másképp történik ez (...) Robert Wilsonnál. Nála a színházi eszközök nem egy centrumot alkotó előzetes jelentés

¹⁴² Pavis e hármassal alap-rendszerét árnyalja az a hat típus, amelyek esetében a dramatikus szöveg szcenikai megvalósulásában a szöveg betűi (archeológiai rendezés), az elmesélt alaptörténet (historizálás), a nyersanyag (a textuális nyersanyag újrafelhasználása), az értelemképződés sokszínűsége, diszkurzusa és retorikája (*mise en pièce*) és az a mítosz áll a középpontban, amelyben gyökerezik (vö. Pavis, 1988:187-198).

¹⁴³ A nyelvi szöveg, a rendezés-szöveg, a performansz-szöveg.

pièce

köré épülnek: a szintézis esetleges lehetőségeként funkcionáló jelentés ugyanis teljes egészében a megfigyelőre van bízva. Ezt a színháztípust *szcenografikusnak* nevezhetjük. A harmadik típus radikálisabban jut el a konvencionális értelemben vett színház határára, ugyanis épp azáltal realizálódik, amit a színház esszenciájának tartunk: még mielőtt bármilyen tartalmat bárhogyan is közvetítene, egy *szituációt* ábrázol, amelyet a produkció és recepció, a játékosok és a befogadók szükséges együtt-jelen-léte (Ko-präsenz) tüntet ki.” (u.o.). Míg a befogadói munka középpontjában az első esetben a (szemantikai dimenzióra súlyt helyező) értelmező tevékenység, az utolsó esetben pedig a színház kereteinek esztétikai és szociológiai tematizálása áll, addig a scenografikus színház a interpretáció és a jelhasználat tematizálásnak egy kölcsönös és mégis reflektáltan elválasztott viszonyát mutatja fel.

Ez a fajta színház egy, az emberi játékosokat is az esemény részesévé tevő szceno-gráfia, amely leírható formális struktúráival, és ily módon előfeltételezi a színházi jelek kidolgozott klasszifikációját és elemzését. Az értelem hermeneutikája itt ugyanis kérdésekhez és nem válaszokhoz vezet. Nem vezet az értelem rekonstruálható tervezetéhez — sőt, éppen az ilyen értelemtervek megkérdőjelezésén dolgozik. (...) A rendezés csak kibontja az anyagot; az értelmezés a recipiens felelősségén múlik. Ez a színház az érzékekhez szól, formális kombinatórikájuk képességéhez, az asszociációk kontrollálhatatlan gépezetéhez. E miatt kell a metaforikus színházra jellemző interpretációnak meghátrálnia egy szemiotikai olvasat előtt. A hermeneutikának itt annak elemzése a feladata, milyen módon válik lehetségessé a jelentések sokszerűsége és ambikvitása. Ha viszont mégis megpróbálná a kigondolt értelmet tárgyként rögzíteni — ami végül is, ha nem vesszük figyelembe a különböző olvasati módokat, mindig lehetséges —, alapvetően elhibázná vizsgálata tárgyát. (Lehmann, 1989:39f).

„A scenográfia azáltal relativizálja az irodalmi szövegek hermeneutikáját, hogy tudatosítja a nonverbális jelölők eminens többjelentésű voltát.” (Lehmann, 1989:40), azaz a meghatározottság és a meghatározatlanság viszonyát tematizálja. A jelentésképződést ez esetben tehát hangsúlyosan az jellemzi, hogy a jel jelszerűségének felismerése megalkotásával egyenértékű, és nem a mindennapi kommunikáció reprezentációs logikáját követi. A legkisebb jelentéssel bíró színházi egység körüli vita (vö. *SDTI*:183-189) tette a legnyilvánvalóbbá, hogy a színház nyelvében (egy bizonyos szótárszerű — elementáris — szinten) nem lehet egyértelműen különbséget tenni jel és jelkombináció között. Míg a polgári illúziószínház tradíciójában a mindennapi kommunikáció „utánzása” lett útmutató, addig a scenografikus színházban a jelölők megalkotása kreatív hermeneutikai döntés, illetve döntések sorozata, melynek során a döntés okáról fokozatosan a döntés megvalósítására, újabb döntést indukáló eredményére és a döntések

különbségeire irányul a figyelem¹⁴⁴. Ebből következik, hogy a (nem csak a fischer-lichte-i) színházzemiotika kapcsán oly sokat emlegetett (és minden esetben jelentésszerű) deskripció a scenografikus rendezések elemzésének fő elemévé válik. Ez a színház tehát a befogadói munka olyan speciális (és természetesen többféle formációban létrejövő) esetét modellálja, amelyben a jelentésképződés szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenziója közötti hangsúlyeltolódás során a szintaktikai és a pragmatikai dimenzió kerül előtérbe, és amelyben igen sokféleképpen relativizálódhat, illetve dekonstruálódhat a dramatikus szöveg szerepe. Ily módon egyrészt a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer egyik legproduktívabb formációjaként fogható fel, másrészt kiváló orientációs pont a kilencvenes évek elsősorban klasszikusok rendezéseiből álló magyar rendezői színházának vizsgálatára.

II.2.3.2. Az *SDT3* ismeretében értelemszerűnek tűnik a produktivitás mértékét az elemzés módszertani keretének, az izotópiaszintek függvényében rögzíteni. Mint említettük, Guido Hiss pontosan azért tartja igen fontosnak az izotópiaszintek fischer-lichte-i (hermeneutikai) reinterpretációját, mert ez a megoldás „a színházi megértés reflexiójára nézve praktikus és fontos, méghozzá éppen azon szelektív stratégiák átgondolása szempontjából, amelyek a színházi szimulakrum létrehozását biztosítják: megjelölik a jelek erdején át vezető utakat.” (Hiss, 1993:144). A mindig is csak részlegességében megvalósítható előadáselemzés kiindulópontjául így módon az előadásszöveg alapvetően három szintje válhat:

Választhatjuk azt az eljárást, amely a) vagy egyes jelrendszerekre, vagy b) különböző nagysággal bíró szintagmákra, vagy c) szöveget átfogó kategóriákra irányul alkotóelemként.

Az első esetben arra teszünk kísérletet, hogy vagy egyetlen jelrendszer vagy rokon jelrendszerek egy csoportjának (mint például a kinézikus jelek, a külső megjelenés, a tér jelei), vagy két, illetve több egymással ellentétes jelrendszer (mint például a közvetlen kommunikáció verbális és nonverbális jeleinek) összességét elhatároljuk, és amellet, hogy az őket mindenkor alkotó klasszematikus és elementáris szintre utalunk, jelentést tulajdonítsunk nekik. (...) ha egy jelrendszer — különleges kidolgozottsága vagy a más jelrendszerekhez fűződő speciális viszonya folytán — összességében a színházi szöveg értelmére nézve releváns jelentést képes konstituálni, akkor célszerűnek és megfelelőnek tartható, hogy a jelrendszert válasszuk izotópiaszintként.

A szintagmaképző eljárásnál az előadás menetét követjük, és izotópiaszintként a szituáció, a jelenet vagy a felvonás határolódik el. Ez esetben tehát olyan szegmenseket választunk, amelyek a dráma irodalmi szövegében is adódtak és jelöltek. A színházi szövegben kereteiket legtöbbször egy személy megjelenése, illetve távozása, a

¹⁴⁴ Bár a kreatív és művi jelalkotás a színházi avantgárd paradigmájára is jellemző, a folyamatszerűség és a csak a befogadó döntésre irányuló szándékban jelen lévő hermeneutikai aktus a posztdramatikus paradigmába integrálja a scenografikus rendezéseket.

díszletváltás, a fényszórók kialvása és felgyulladás vagy a függöny fel-, illetve legördülése jelzi. (...) a szituáció/jelenet/felvonás izotópiaszintkénti választása mindenek előtt két előadástípusnál bizonyul igen alkalmasnak: 1. azoknál, amelyek az egyes szituációkból vagy jelenetekből indulnak ki, és a különböző jeleneteket egy átfogó elv értelmében — mint például a kontrasztivitás — összemontírozza; 2. amelyekben a cselekménymenet logikáját éppen egy, a jelenetek közötti koherenciát megmutató sorrend hangsúlyozza. (...)

A harmadik eljárás során (...) olyan szegmentumok képződnek, amelyek sem az előadás folyamatához, sem pedig egy bizonyos jelrendszer megvalósulásához nem kötődnek, hanem átfogó jellegű, szövegszervező kategóriaként konstituálódnak. Ennél az eljárásnál a színpadi alakot választhatjuk izotópiaként, tehát azt a kategóriát, amely a drámaelméleti vitákban a *Sturm und Drang* óta dominál. (...) A színpadi alak izotópiaszintkénti választása minden előadásnál lehetséges, hiszen — ellentétben a másik két eljárással — nem bizonyos strukturális jegyek függvénye (...) Bizonyos szempontból az előadás fundamentális izotópiaszintjét képezi. (*SDT3*:80-83).

Az izotópiaszintek ilyenén meghatározása két szempontból is értelmezhető. Egyrészt elindulhatnánk abba az irányba, hogy a fő kiindulási pontokat különböző színházi stílusokhoz, rendezéstípusokhoz rendeljük. Fischer-Lichte azonban kihangsúlyozza: mivel leginkább elemzési szempontokról van szó, alkalmazásuk — a dominanciaképződés folyamatának függvényében — akár egy előadáson belül is változhat, s így viszonyuk minden egyes előadásban más és más formát ölthet. Másrészt a szegmentálás interpretációs szabálya diktálta választások szerves részét képezik a drámaszöveg tanszformációjának, ami arra enged következtetni, hogy az izotópiaszinteket abból a szempontból vizsgáljuk meg, hogyan és mit árulnak el a színházi jelhasználatról, és hogyan árnyalják a posztdramatikus, illetve a szcenografikus színház kapcsán mondottakat.

II.2.3.2.1. A színházi jelszerűség vizsgálatakor különleges figyelmet szenteltünk a színházi jelműködés jelentés és osztentatív, azaz kognitív és perceptuális dimenziója közti viszonyoknak, amit utólag az (is) legitimál, hogy — mint láttuk — a kortárs színházi törekvések e viszony változásait tematizálják. Bár egyértelmű, hogy az izotópiaszintek az *SDT* kontextusában a szemantikai koherencia felől definiálódnak, ám — mivel a dominanciaképződés aktusa legalább annyira tanúskodik az észlelés, mint a jelentésképződés szelektív jellegéről — az elmélet belső rendszerétől nem idegen annak vizsgálata, hogy a szegmentálás e felfogása milyen vonatkozásokkal bír az észlelésre nézve. Fischer-Lichte a Wilson-féle *Lear király* elemzése közben a „nem-kódolt” jelrendszerek és jelösszefüggések, tehát a színek, az akusztikai jelzések központi szerepét emeli ki (vö. Fischer-Lichte, 1993c:207ff), mely minősítés relációs és történeti koronként változó jellegére (csak) lábjegyzetben tér ki. A polgári illúziószínház és a drámai színház paradigmája Fischer-Lichte

esetében látens normaként¹⁴⁵ működik, és a nem-kódolt jelleget a verbalitás / szimbolikuság garantálta értelemhez viszonyítja. Ugyanebben a kérdéskörben Jean Alter bármely jelrendszer és elem domináns voltát ahhoz köti, hogy azok az adott társadalmi kultúra szemiotikailag „semleges” vagy „nem-semleges” kódolt elemei, jelei közé tartoznak-e (Alter, 1991:105ff). Az ábrázoló és performatív funkció is viszonylagos fogalom lesz, azaz azon dekonstruktív eljárások felől definiálódnak, melyek során a performatív effektusok megszakítják, megtörik, elfordítják a figyelmet a történetmesélés folyamatáról. Az ellentétpárok tehát egyértelműen a mindenkori (társadalmi és színházi) elvárás- és észlelési tapasztalati horizonthoz való viszonyukban kapnak jelentőséget, s így a két szemiotikai érvelési rendszert tulajdonképpen (és többek között) a dekonstruktív mechanizmusok tematizálásának igénye és lehetősége rokonítja, mégpedig oly módon, hogy a mindenkori befogadásban artikulálódó relációs jellegükben ragadják meg azt¹⁴⁶. Kérdés tehát, hogy a színházi jelhasználat mely eljárásai és hogyan képesek „elvégezni” ezeket a dekonstruktív mechanizmusokat, és milyen viszonyban áll ez a szegmentálás fischer-lichte-i típusaival.

A posztdramatikus színházesztétikák egyik alapvonása tehát a megszokott befogadói mechanizmus kizökkentésére és bármilyen (az egyedi rendezésen belül kialakuló) új rend összezavarására irányuló jelhasználat, mely a verbalitás és nonverbalitás ellentétének a hierarchia felforgatását eredményező jelzetségén alapul. Ez az eljárás a reteatralizáció egyfajta technikája, amely előnyben részesíti a színház nonverbális elemeinek *saját* logikáját (vö. Lehmann, 1999:113-240). A ritmikus, zenei koreográfia, a metonimikus térkezelés és nem utolsósorban a test anyagiságának tematizálása egyértelművé teszi, hogy az ilyen jelhasználat különös erővel hívja elő az első két izotópiaszint alkalmazását, hiszen — az észlelés felől — éppen két jelcsoport, jelrendszer vagy éppen jelhasználati mód *ellentéte* kerül a befogadás középpontjában. A „jelenet” és a „felvonás” kategóriája¹⁴⁷ természetesen annyiban módosul, hogy efféle szegmentumokat nem a dráma (azaz szempontunkból a verbalitás) interpretációja irányította színházi szemiózis, hanem a különböző színházi jelrendszerek belső logikája alakítja ki. Mivel ez esetben nem az adott szegmentum egysége és jelentése, hanem az a technika a fontos, amely által az előadásszöveg tagolása ~~tagolása~~ vizuálisan (főleg szín- és térelem¹⁴⁸ segítségével), illetve akusztikailag jön létre, jogosult „jelenetezésteknikáról” beszélni. Erre kiváló példa Telihay Péter *Mesél a bécsi erdő-*

¹⁴⁵ Annak ellenére, hogy az *SDT* egyik többször visszatérő megállapítása, hogy a kortárs színházi kultúrában nem beszélhetünk egy bizonyos normáról.

¹⁴⁶ Ugyanez figyelhető meg a test-, tér-, idő- és szövegesztétikák lehmanni leírásán, amelyeknek központi szervező elve a posztdramatikus diszkurzusnak a dramatikus felőli definíciója (vö. Lehmann, 1999:261-400).

rendezése¹⁴⁸, amelynek szegmentumait vizuálisan: a mű egy díszleteleme, illetve annak változásai keretezik be. A létra-szerű pózna egyrészt minden jelenetben betölti egy, az adott cselekményegységbe illő használati tárgy (fotóállvány, fal, légvédelmi sziréna stb.) funkcióját, másrészt azonban éppen mobilitásában és polifunkcionalitásában mutatódik fel. A drámaszöveg felől kapott jelentést tehát permanensen dekonstruálja annak a rekvizitumnak a színházi jelszerűsége, amely a rendezés jeleneteit választja el. Ezáltal a figyelem egyrészt az összes többi jelrendszer teatralitására irányul, másrészt a rendezés olyan olvasatának kiindulópontjává válik, mely a bécsi történetben egy valójában már működésképtelen és halott morált létezőnek hazudó világ hamis és hasadt emberi viszonyait láttatja.

A meghatározottság és bizonytalanság ellentételezése persze egy adott jelrendszer használatán belül is (azaz nem csak a verbális / nem verbális oppozícióján belül) jelentkezhet. A *posztbrechti* gesztikusság szubverzív ereje (vö. Heinze, 1992; II.3.) ez esetben pontosan abból fakad, hogy a legkülönbözőbb jelrendszerek, jelek mutatkoznak meg szokatlan, „művi”, teátrális, vagy éppen nem-teátrális oldalukról. Novák Eszter *Koldusopera*-rendezésének¹⁴⁹ formanyelvében gyakran fedezhetők fel az előbbieken tárgyalt megoldások. Például az alakrendszer esetében a Mac és Jenny realista játéktílusával szembeállított, de következetesen nem megoldott művibb alakábrázolás; a legkülönbözőbb teátrális effektusok ellenpontoszó szerepe; vagy az adott lélektani szituáció megéléséből következő gesztusoknak, hanghordozásnak az eltúlzása: például „*a nyomorúság ötféle alaptípusának*” bemutatásakor hallható Galla Miklós-Nagy Natália-paródiában. A rendezés legeredetibb és leghatásosabb rétegét azonban kétség kívül azok az elsősorban verbális, de helyenként a koreográfián is nyomot hagyó megoldások képezik, amelyek — mint például az *Ágyú-dal* hangsúlyozottan langymatag menetelése — éppen a nézők elváráshorizontjába épült *Koldusopera*-rendezések jellegzetességeire, illetve a mű ismeretére játszanak rá. A személynevek Blum Tamás-, illetve Vass István-féle fordításának („*Penge Mackie, de magának csak Bicska Maxi*”) és kiejtésének angolos és szó szerinti („*Dzsonatán Peachum, de magának csak jonatán*”), Smith rendőr esetében pedig angolos és németes lehetőségének ütköztetése, vagy a már várva várt, de „majdnem elfelejtett” *Striciballadának* a bakit kihangsúlyozó felkonferálása az elidegenítési effektus alapjául szolgáló mechanizmust, a színházi kódot teszi láthatóvá (vö. Pavis, 199:11). Hasonló hatást érnek el azok a koreográfiák, amelyek nemcsak kísérik, hanem alkotják is a songokat. Az *Első koldusfinálét* kísérő lezser twist például a zene kulinárisává válását jelzi, míg

¹⁴⁷ Az *SDT3*nak ez a (drámaelméleti zöngéjű) szóhasználata zavarba ejtő, hiszen Fischer-Lichte kihangsúlyozza ugyan, hogy a mondottak csak a drámai színházra érvényesek, ugyanakkor azt is kiemeli, hogy a színházi jelekből felépülő szöveg az irodalmi műtől eltérő strukturális logikát követ.

¹⁴⁸ Ödön von Horváth: *Mesél a bécsi erdő*, Pesti Színház 1994 R: Telihay Péter

a Koldusbarát cég szállítoszalagon dolgozó munkásai és / vagy a kurvák által előadott, alapvetően jelzett és meg-megszakadó mozgáskombinációkra (például az egyes munkafolyamatok megkövetelte mozgás mechanikus ismétlésére) épülő két nagyjelenet a szöveg *versus* zene primátusának kérdésére irányítja a figyelmet. Ezeken a megoldásokon az intertextuális (Genette) eljárások két sajátossága is megfigyelhető. Egyrészt (alkalmazkodva az ezredvégi elváráshorizonthoz) megvalósul a naiv és bennfentes nézőknek a kulináris és elit színházi elemek keverésével elért megszólítása, másrészt — ha mégoly halványan is — olyan (posztdramatikus) előadás lehetősége körvonalazódik, mely a magyarországi *Koldusopera*-játszás hetvenéves hagyományának egészét tehetné egy nagyon jól érzékelhető, teatrális zárójelbe. Míg az előbbi az idézéstechnika „kettős kódolásának” mechanizmusáról tanúskodik, az utóbbi a színházi szövegek kommunikációjának kapcsán a posztmodern intertextualitás archeológiai érdeklődésének válik rendkívül eredeti példájává. A mondottak¹⁵⁰ pedig világossá teszik, hogy az ekvivalenciák és oppozíciók rendszere csak a szubverzív potenciál ottlétének megállapítására és leírására alkalmas, a hatást és az erő kibomlását, illetve annak fokozatait nem tudja érzékeltetni.

II.2.3.2.2. Mielőtt rátérnénk a talán legerőteljesebben deformálódó és a színészi munka elemzése miatt a legösszetettebb kérdéseket felvető „színpadi alak mint izotópiaszint” tárgyalására, kísérletet teszünk annak a leíró rendszernek a fischer-lichte-i fordítás- és transzformáció-elméletbe történő beemelésére, amely épp a jelzett dekonstrukciós effektusokat képes árnyaltabban megragadni. Alter a színpadi jelek értelem-transzformációs stratégiáiról beszél, amelyek a színpadi világ és a szöveg történetének viszonyát tematizálják (vö. Alter, 1991:195-210)¹⁵¹. Kiindulópontja, miszerint „nemcsak referenciális változások gyakorolnak közvetlen befolyást a jelentésképződésre” (Alter, 1991:195), számunkra azért fontos, mert a nem-verbális jelek transzformációs erejére irányítja figyelmünket, és ily módon egyrészt éppen a verbalitás „ellenében” képződő posztdramatikus tendenciák tematizálását segíti elő, másrészt kiegészíti Fischer-Lichtének az elsősorban a verbális jelek által rögzített értelemstruktúrák változására vonatkozó meglátásait.

¹⁴⁹ Bertolt Brecht: *Koldusopera*, Új Színház 1998 R: Novák Eszter

¹⁵⁰ Az „új teatralitás” rendezésinek paradigmaticus példái azt a Zsótér rendezései kapcsán árnyaltabban kidolgozott sajátosságot is jelzik, hogy — mivel a jelhasználat tárgyalt vonásai teljes egészében bezárulnak a darabok interpretációjába (illetve a Novák-féle *Koldusopera* az átirással megteremti a Brecht- és a Novák-szöveg közötti feszültség szubverzivitásának lehetőségét) — a kortárs magyar színházban a posztdramatikus csak tendenciózan, a jelhasználat egy-két vonásában fedezhető fel.

¹⁵¹ Ez a megállapítás annak a differenciálásnak a kontextusában jelenik meg, amelyet Alter az ún. elsődleges színpadi jelek (a fiktív világ részét képező és a történetre vonatkoztatható valamennyi jel: például egy szemöldökráncolás az előadásban a *Hamlet történetére* vonatkozik) és a kulturális színpadi jelek (például amikor a szemöldökráncolás azt jelenti, hogy Hamletet *irritálja* valami) között tesz (vö. Alter, 1991:97-105).

Az értelem-transzformáció első két esetét (Confirmation, Reinforcement) leginkább az jellemzi, hogy a textuális történet és a színpadi jelek világa közötti transzformáció nem bír különösebb jelentőséggel, azaz a „színház” vagy „jövőhagyja” (azaz a mindenkori normativitásnak és elvárásnak megfelelően transzformálja) vagy a szöveg hatását felerősítve fokozza a „szót”. Az a kitétel, hogy a színpadi világ „alig befolyásolja” a történet világát, egyrészt a dekonstrukciós effektusok teljes hiányaként értelmezhető, másrészt egy, a lélektani realista előadások tárgyalásakor központivá váló problémakörre hívja fel a figyelmünket. Tünetértékű, hogy Fischer-Lichte sohasem foglalkozott ún. hagyományos előadásokkal: Rudolf Noelte és Peter Stein rendezései ugyanúgy csak normaként, azaz negatív elrugaszkodási pontként kaptak szerepet elemzéseiben, mint ahogy az *SDT2*ben is a polgári illúziószínház kialakulását-kelevezését, tehát a barokk művi jelektől való eltérését vizsgálta. A német kutatónő esetében ez különösen azért érdekes, mert (mivel a XIX-XX. század színházának ez az iránya erőteljesen összefügg az ún. irodalmi színház kialakulásával vö. pl. *GDT2*:163-191) a dráma- és a színházi szöveg közti viszony *fordítás*-dimenziója: az interpretáció kérdése, illetve a *szerep* kategóriája egyértelműen alkalmasnak tűnik e lehmanni értelemben vetten *metaforikus* rendezések elemzésére. Ha az irodalmi mű szövegvilágának metaforájaként értelmezett előadásszöveget a scenografikus rendezések horizontjából nézzük, világossá válik, hogy a különbség a szintaktikai és a pragmatikai dimenzió artikulációjában kereshető. A lavateri és lichtenbergi pszichológián alapuló színészi kód még egy véges számú jelölő-jelölt párban rögzített szabályrendszer alapján „utánozta” a valóságot, amit a naturalizmusban a dokumentumszerű visszatükrözés, a sztanyiszlavszkiji paradigmában pedig a lélektani technikák által előidézett és a jelközpontú leírás szintjén nem érzékeltethető azonosság megteremtése vált fel. Tehát az ún. lélektani-realista előadások esetében a szemiotikai elemzésnek azon technikái, amelyek egyedülálló lehetőséget adnak a jelszerűség (tehát a jelentésképződés és a jelölőben rögzítettség együttes) fel- és megmutatására, egyrészt a leírás mechanikus (és a mindennapok nyelvén is elvégezhető) eljárásaivá korcsosulnának, másrészt ugyanúgy nem lennének képesek a lélektani megérintettséget előidéző hatásmechanizmusok elemzésére, mint ahogy az a posztdramatikus színház esetében sem sikerül. Minél problematikusabbá válik a reprezentáció módja, az „utánzás” tárgya és az utánzás maga, azaz — az a *fabula* utolsó metanarratívába ágyazottságából kiemelt, posztbrechti értelemben véve — minél gesztikusabbá¹⁵² válik a

¹⁵² Brecht írásaiban a gesztikusság terminusára még annyira sem található pontos definíció, mint például az elidegenítési effektus vagy az anti-arisztotelianusság esetében, maga a szó is a legkülönbözőbb kontextusokban (gesztikus zene, összgesztus, egy jelenet magában való gesztusa, gesztikus játék stb.) fordul elő, melyeket a társadalmi dimenzió determináló szerepén túl, a hangsúlyozottan szerepet játszó színészre, a rendezőre és a

jelhasználat, a megértésnek annál nagyobb szüksége van egy, a jelölő látványos érzékelésén, bekeretezésén alapuló heurisztikára: az elemzés szövegében deskripció formájában jelentkező szegmentálásra.

A harmadik esetben (Restriction) a színpadi világ korlátozza a textuális referenciát, azaz manipulálja és leginkább kétértelművé teszi a sztori komplex és leginkább kanonizálódott olvasatát (azaz itt kaphat szerepet a dramatikus szöveg retorikáját, illetve jelentés- és értelempluralizmusát tematizáló Pavis-féle két rendezéstípus vö. II.2.3.1.). Ez az eljárás megmutatkozhat újszerű és meglepő (a kortárs magyar színház esetében az „eredeti” szöveg radikális átírásában jelentkező) scenikai olvasatokban, vagy a megszokott jelhasználat észrevehető módosításában. A negyedik esetben (Subversion) a szöveg (történet) és a nonverbális elemek referenciájának ellenpontosítása a szubverzióig vezet. Erről a jelhasználatról az a sokkoló hatás tanúskodik, amit az egyes jelrendszerek affektív használatának az effektív felé történő eltolása vált ki¹⁵³. Az ábrázolás dekonstrukciójának legtökéletesebb formáját azonban azok az eljárások (Diversion) valósítják meg, amelyek eltérítik a figyelmet a sztori világáról, azaz a nonverbális jelek nem állnak közvetlen kapcsolatban a verbális jelek referenciáival. A szubsztitúció esetében „az autonóm nonverbális jelek referenciái (...) az imagionárius történet világának olyan vízióját nyújtják, amely egy időre áthelyezi (replaces) a dialógus által inspirált világ vízióját.” (Alter, 1991:208f). Ez esetben a dekonstrukciós effektus mértéke a „csere” időtartamán múlik. A két világ közötti versengés a rendezés alapjává válhat — ez történik például Jan Fabre *The fin comes a little bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)*¹⁵⁴ című darabjában, amikor az ezredvégi hajóutazás története és az előadás mozgásszínházi és performansz-elemekből felépülő testvilága egymástól szinte különválva működik. Megnyilvánulhat azban pillanatnyi ötletek formájában is, mint például Novák Eszter a nyelvi jel önkényes voltát vizualizáló, elhíresült „hülyéskedései” (amikor a *Figaró házasságában*¹⁵⁵ a grófi világ repülősját egy kiló repülő sóra cseréli ki). Az elleplezés technikája arra irányul, hogy figyelmünk huzamos ideig és maximálisan elterelődjön a dialógusokból felépülő világról. Az ezredvég színházában a

nézőre, azaz a teatralitás alapelemeire vonatkoztatottság, s a kijelentés reflektáltsága, a kijelentett elhalasztódása rokonít egymással. Ez elsősorban a színházi jelhasználat jelszerűségének meg- és fel-mutatásában artikulálódik. A gesztikusság terminusa (a hatás módszertani reflexiójával és a caillios-i játékkal kiegészülve) minden valószínűség szerint az egyik legtermékenyebb (és még kidolgozásra váró) terminológiát és elméleti keretet jelenti ahhoz, hogy a színházi jelhasználat különböző formációit a kortárs színházat jellemző dialógusokban mutassa fel. (vö. II.3; Pavis, 1993:37-51; 1998a; 1998d).

¹⁵³ A gesztikusság ezen megnyilvánulása a kortárs színészi technika egyik legsajátosabb jellemzője vö. Roselt, 1998.

¹⁵⁴ Jan Fabre: *The fin comes a little bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)*, Antwerpen 1999, Troubleyn

¹⁵⁵ Beamarchais: *Figaró házassága*, Új Színház 1997 R: Novák Eszter

video színpadi alkalmazása felel meg a legtökéletesebben erre a célra: például a Frank Castorf rendezte *A denevér*¹⁵⁶ III. felvonásában Adél és Ida ártatlan párbeszédével párhuzamosan a színpad hátsó falát teljes egészében betöltő képernyőn két serdülő lánytestvér szexuális játékaiknak Disney-stílusban stilizált rajzfilmrészletét láthatjuk¹⁵⁷. Az erős filmes hatás csaknem száz százalékgig leköti a befogadói figyelmet, és a színpadi világot csaknem elfelejtve tapad szemünk „a negyedik falra”. Mint látjuk, az alteri kategóriák beemelése azért bizonyulhat produktívnak, mert azon dekonstrukciós effektusok irányát és belső viszonyát tudják pontosabban megragadni, amelyeket a fischer-lichte-i elmélet csak a jelentésképződés három dimenziója közötti dominanciaváltással tud jelezni.

II.2.3.2.3. Térjünk most vissza a harmadik izotópiaszintre, azaz arra a kérdésre, hogyan artikulálódik egy ilyen jelhasználat során a színpadi alak megjelenése! Egyértelmű, hogy ez a kategória (a jelenethez hasonlóan) univerzális, szövegátfogó jellegében és lélektani vagy társadalmi motivációjában dekonstruálódik, ami pontosan azt biztosította, hogy az alak a drámai világ kozmikus és logikus rendjébe illeszkedve, egységként jelenhessen meg¹⁵⁸. A fenti eljárások eredményeként a színpadi alak már nem, vagy nemcsak az elmondottak, hanem a látottak és hallottak felől, tehát teatrálisan és (inter)textuálisan¹⁵⁹ motiválódik. E technika eredményeként a klasszikus drámairodalom összetett jellemei egydimenzióssá válnak, és a nonverbális színházi jelek olyan kombinációjaként mutatódnak fel, amelyben az elemek viszonyrendszerét a különböző jelrendszerek saját kódjai biztosítják.

Például a Phaedra-mítosz Alföldi Róbert-féle olvasatának¹⁶⁰ egyik legfeltűnőbb vonása, hogy a színpadi alakokat kizárólag egy-egy képi (elsősorban színek) és kinezikus (elsősorban proxemikus) jelekben megmutatkozó szenvedély mozgatja. Erre Aricia a legjobb példa: az őt körülvevő, megölt kistestvérekéi alkotta üvegbúra az adott kontextusban egyezményessé váló pantomimszerű jelekből áll össze, s így módon alakja olyan színészi testszöveggé mutatódik fel, mely a kimondott (*énoncé*), tehát a monomániás

¹⁵⁶ ifj. Johann Strauss: *A denevér*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg 1997 R: Frank Castorf

¹⁵⁷ A kortárs színház egyik legérdekesebb vonulatát azok a — német nyelvterületen Otto Kukla és Sascha Waltz nevével fémjelzett — kísérletek alkotják, amelyek a színészi munka és a filmes hatás összjátékának lehetőségeit kutatják. A magyar színházban a Jeles András rendezte *Nevető ember* (Katona József Színház), az Alföldi Róbert rendezte *Velencei kalmár* (Tivoli Színház 1998), illetve a Hudi László legutóbbi rendezései (*Cserecsnyéskert* 1998, *Az ember tragédiája* 1999) próbálkoztak ezzel a megoldással.

¹⁵⁸ A drámai alak fogalmának posztmodern vonatkozásaihoz lsd. Jákfalvi, 1998b.

¹⁵⁹ Az intertextuális motiváció egyik éppen egyszerűségében igen jó példája a Bárka Színház 1998-es Lorca-produkciója: a *Don Cristobal és Donna Rosita tragikomédiájában* (R: Kaszás Gergő) Currito, a kikötőbeli jellemre csak a westernfilmekből ismert cowboy-paródia, a kék szerelés és a megjelenését állandóan kísérő Morricone-dallam (*Volt egyszer egy vadnyugat*) mint pretextus utal.

érinthehetlenség, és a kimondás módjának (*énonciation*), tehát az elszigetelt gesztus-képekből összeálló mozdulatsor viszonyára irányítja a befogadói figyelmet. Hasonló hatást céloz meg a szexuális aktusok megjelenítésekor alkalmazott (és sajnos csak részlegesen megvalósult) rendezői technika, amely a kinezikus jelek és jelkombinációk nagymértékű lelassításán alapul. Az önkielégítési részek, Phaedra és Hippolitosz nagyjelenetének monoton ritmusa teremti (teremtené) meg a lehetőséget a paralingvisztika, illetve az egymástól folyamatosan elszigetelődő gesztusok, mozdulatok játékára. A magyar színházi gyakorlatban oly ritkán látható jelhasználat csúcspontját a gyermekei megölésére készülődő királynő három perces, néma vetkőzése képezhetné, melynek során a meztelen színészi test anyagságában: energetikus-erotikus voltában válhatna jelentéssé. A színpadi alakok tehát a képiség mellett elsősorban az előadás ritmusában (Pavis), azaz a színek és mozdulatok áthelyeződésében (*displaces*) és a befogadói munka állandó és többszöri önreflexiójára nyújtott lehetőségében artikulálódnak. Ennek következtében pedig egydimenzionalitásuk nem az identitás egységét biztosító középpontot jelenti, hanem pontosan azok törekenységét és szétoszlását (*disperses*), test-voltát eredményezi (vö. Fuchs, 1998:5). Ezt jeleníti meg mintegy vizuálisan *A Phaedra-story* befejező jelenete, amikor a véres zsákban behozott gipszdarabokból a királynő és Theraménész összerakják saját tökéletes férfitestüket, saját Hippolitoszukat. Az 'Én' illetően demaszkírozásának eredményeként azonban megszűnik a színházi jelek ikonikusságának a realista paradigmában megkérdőjelezhetetlen primátusa, és azt az indexikális jelleg dominanciája váltja fel (vö. Pavis, 1981).

A színpadi alak illetően értelmezése azonban — mivel a nonverbális jelek rendszere az előadásszöveg egészében áll össze, és mert a befogadói figyelem (az elleplezés értelmében) hamarosan elfordul a drámai Névvel jelzett egységről — tulajdonképpen egy a jelek és jelrendszerek globális elemzésével. *A Phaedra-story* esetében leírt alakítás elemei szervesen beépülnek a rendezés egészébe: a „Hellasz” feliratú, repedezett vasfüggöny mögötti játéktér vertikálisan tagolt, a felső szintet az antik istentörzök, illetve azok darabjai népesítik be, az alsó szinten pedig (a rádió és a szekrényeken kívül) Phaedra hatalmas és a darab során mindvégig jelen lévő ágya található. Az első orgazmust jelző sikoly, illetve a hagyományos konnotációnak megfelelően alkalmazott fehér, vörös és fekete színeknek az alakok érzelmi, érzéki és politikai viszonyait jelző rendszere (szűziesség, bűn és szenvedély, gyász és halál) az első pillanatoktól fogva egyértelművé teszi a dráma rendezői interpretációjának fő vonalát. A test-emberi és mitikus szint egymásra vetítése, a jelmezek, illetve a kevés számú díszlet eklektikája pedig világosan jelzi a mítosz klasszikus és XX. századi olvasata közti

¹⁶⁰ (Racine:) *A Phaedra-story*, Pesti Színház 1998 R: Alföldi Róbert

feszültséget. E távolság játékba hozásának utolsó fázisa Tolnay Klári hangjának bejátszása, amellyel a Phaedra-szerep (s így a sztori is) kulturális narratívánk részeként kerül zárójelbe.

A *Phaedra-story* pontosan azon a határon áll meg, ahol a színészi testszöveg szemiotikai (Kristeva) dimenziója (sajnos) még nem tematizálódik, s így elemzésére produktívnak mondható a kozmikus dráma világ dekonstruálódásának jelenségét jelezni képes színházzemiotikai módszer. A performativitás megjelenésének, jelenlétének jelzését Alter a kulturális és a színházi performanszok megkülönböztetése alapján árnyalja (vö. Alter, 1991:79-90). Példája szerint az első esetben Laurence Olivier-ért mint a valóság élő inkarnációjáért, a színészi technika mesteréért, a virtuális színpadi valóság létrehozását tökéletesen megvalósítani képes színészért rajongok, azaz „emberi létében, a színházi keretből elmozdulva” csodálom. Míg e csodálatomnak semmi köze Hamlethez mint fiktív drámai alakhoz, tehát egy történethez, addig a második esetben Hamlet megformálójaként, tehát színészként és nem individuumként nézek fel rá. A performativitás és az ábrázolás (a megszokott leegyszerűsítéssel a valóság és a játék) együttes jelenlétéből következően különböztet meg Alter két nézőt: az egyik a sztori iránt érdeklődik és Olivier gesztusát Hamlet gesztusaként értelmezi, a másikat az előadás nem-fiktív kerete érdekli. Egyértelmű, hogy a posztdramatikus tendenciák éppen arra irányulnak (gondoljunk csak az energetikus színház lyotard-i példájára!), hogy az első néző-szerepből kimozduljak¹⁶¹. Az alteri felosztásnak ismételt az az érdeme, hogy a színpadi alakítás, a színészi munka folyamatát próbálja meg a dekonstrukciós effektusok leírása, a színházi kerethez való viszony felől definiálódó terminusokkal megvalósítani. Árnyaltabb, s így a előadáselemzés szempontjából használhatóbb tipológiát alkot Michael Kirby a színészi munkáról szóló írásában (1972), mikor a játszás (acting) és nem-játszás (not-acting) közötti fokozatokat a színházi szituáció egészének figyelembe vételével írja le. Mivel a posztdramatikus színházban a színész nem elsősorban a szerep ábrázolása felől definiálódik, jelértékű, hogy a fikcióban megvalósuló és szerepet alakító, klasszikus színészi alakítás rendszerében csak a játék utolsó, ötödik (complete acting) fokozata, s a kategorizálás inkább lefelé, tehát a performativitás felé

¹⁶¹ Bécsy Tamás (Esslintől vett) példájában (1997:36f) a Júlia alakításában a szerepet alakító színésznő gyerekkori szájsebészeti műtétének tényét megjegyző néző nem is annyira szélsőséges megnyilvánulása a performatív aktus (időszakos) dominanciájának, ha arra gondolunk, hogy a kortárs mozgásszínházakat nézve figyelmünket sokszor teljes egészében leköti annak a gondolata, hogy mennyire fájhat adott táncosnőnek, ha másfél órán át megállás nélkül a földhöz verődik (Jan Fabre már említett munkájában), vagy ha hátán égő deszkával kell három percig táncolnia (Johann Krešnik: *Goya*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 1999). A kérdés persze mindig az, hogy az adott effektus elindítja-e saját perceptuális szokásrendünk önreflexióját, azaz a színházi jelentésképződés pragmatikai / performatív dimenziójává válik-e (ami a Bécsy-féle példában természetesen nem történik meg).

terjeszkedik¹⁶². Kirby klasszifikációja nem épül elméleti alapra, sokkal inkább a mindennapi tapasztalatból (és saját performanszaiból) vett példáit csoportosítja, amelyek azonban lehetőséget adnak a megfigyelések bővítése és pontosítása felé.

II.2.3.3. Az alapprobléma megoldása

A színházelméletekben a színész testként definiálódik, így az elméletek „használhatóságát” az (is) befolyásolja, hogy a test kategóriájának milyen meghatározásával dolgozik. Mint láttuk, az előadáselemzés színházszemiotikai módszereinek felső határát a performativitás dominánssá válása, s így elemzésének igénye jelenti. Bár a fischer-lichte-i testszöveg fogalma a kristevai *szemiotikai* és *szimbolikus* beépítésével elméletileg nem zárja ki e dimenzió ottlétét, sőt a színház eseményét az ábrázolás és a performativitás, a szemantika, szintaktika és pragmatika kölcsönössége felől definiálja, a szemiotika mint a jelműködés és a jelentésség tanulmányozására alkalmas heurisztika csak e dimenzió megjelenésének és ottlétének jelzéséig, a kettősség mégoly kidolgozott leírásáig és tipologizálásáig jut el. A hatás és a percepció tematizálására már nem alkalmas. Míg az így értelmezett posztdramatikusság a jelentés központi szerepe felől kérdőjelezi meg a színházszemiotikai módszert, az alsó határt alkotó lélektani-realista színház a bekeretezhető jelölő megmutatásának lehetőségét nem használja ki. Vagyis az első esetben a *fordítás*, a második esetben a *transzformáció* pólusa játszik elenyésző szerepet a befogadói mechanizmusban, míg a nézői észlelés, illetve affekció elemzése mindkét esetben az „új esztétika” után kiált. A fischer-lichte-i példaelemzések és a kortárs rendezéstipológiák vizsgálata során a lehmanni scenografikus rendezésben találtuk meg azt a rendezéstípust, amelyben a legújabb színházszemiotikai kutatások eredményeivel is gazdagodott fischer-lichte-i módszer a legproduktívabban (de hiányosságait nem leplezve) tudja megmutatni azon lehetőségek tárházát, amelyeket ez az elemzési beállítódás nyújthat. Ugyanakkor tény, hogy az itt leírt sajátosságoknak, kihívásoknak a formációi előadásról előadásra változnak, amit Zsótér Sándor rendezéseinek vizsgálata és a III. rész példaelemzései (is) bizonyítanak.

¹⁶² A típusok: 1. a japán színházban jelen-nem létét előadó színpadi szolga, a *kóken* (vö. Barba, 1999), 2. az a színész, aki Oedipusként sántít, ám nem sántaság mozdulatait utánózza, hanem azért mert egy bot van a nadrágjában, és ha akarna sem tudna másképp mozogni, 3. férfiak egy csoportja sakkozik, és a többiek nézik a

II.3. A produktivitás vizsgálata Zsótér Sándor rendezéseinek tükrében¹⁶³

II.3.0. A fischer-lichte-i színházelmélet vizsgálata során világossá vált, hogy — mivel a dramatikusan / posztdramatikusan színház a szemiotika (mint heurisztika) határain belül és túl definiálódik — az előadáselemzési módszer produktivitásának foka meghatározható azon rendezéstípusok kontextusában, amelyeket a színházi jelentésképződés dimenzióinak különböző viszonya határoz meg. A „posztdramatikusan színház” fogalma — mint már többször kihangsúlyoztuk — a nyolcvanas-kilencvenes évek nyugat-európai színházának vizsgálata során alakult ki. Mivel minden egyes művészeti alkotás történetiségében létezik, s ez nemcsak időbeli, hanem térbeli meghatározottságot is jelent, magától értetődően hiba lenne a kidolgozott jellemzőket és terminusokat alaposabb vizsgálat nélkül „felfedezni” és alkalmazni a kortárs magyar színházi törekvésekre. Mint mondtuk, a kilencvenes évek színházi kultúráját többszörösen is a pluralizmus jellemzi: a legújsszerűbbnek tűnő posztdramatikusan rendezések csak egy (színházszociológiailag még csak nem is jelentékeny) részét képezik annak a színházi diszkurzusnak, amelyben a „hagyományos-dramatikusan” (azaz a kortárs elváráshorizont egyszerű formációját képező) színház — bár egyre inkább kommercializálódva és a fogyasztás tárgyaként — jelentős szerepet játszik. Másrészt (és a magyar színházi kultúra szempontjából ez különösen fontos lesz) egyértelmű, hogy a rendezői színház immár két évszázada formálódó „iskolái” egymással folyamatosan kölcsönhatásba kerültek és kerülnek, ami az ezredvégen a — már a kezdet kezdetén sem merev — elképzelések termékeny párbeszédét eredményez(het)i. Egyértelmű tehát, hogy ha a kilencvenes évek magyar rendezői színházát ennek a sokoldalúságnak a jegyében kívánjuk megvizsgálni, a vizsgálat elméleti és történeti horizontját csakis a magyar színészi és rendezői hagyomány ismeretében, illetve egy erre épülő elméleti keret (terminológia) segítségével lehet kijelölni¹⁶⁴. Csakis így lehetne alátámasztani és részletesen leírni, elemezni, megérteni az olyan túlságosan is magától értetődőnek számító kategóriákat, tendenciákat, mint a „lélektani realizmus” (Ascher Tamás, Valló Péter), a késő-avantgárd „másszínház” (Ruszt József, Ács János vö. Bérczes, 1996), az „új teatralitás” (Novák Eszter, Mohácsi János, Alföldi Róbert,

játékot, 4. a performanszok és happeningek, amelyben a színész (bármilyen fiktív kozmikus világ nélkül) saját helyzetéről — például nincs útlevél és így nem szabad utaznia — tudósítja a közönséget.

¹⁶³ A Zsótér-rendezések vizsgálatának első változatát lásd. Kiss, 1999a

¹⁶⁴ Erre mindeddig egyetlen javaslat született: Bécsy Tamás (1998) a magyar operett- és kabaré-hagyomány művi megoldásaiban látja annak a játéktílusnak a magyarázatát, amely nemcsak a kortárs magyar színészi kultúrát, hanem a rendezői megoldásokat is meghatározza. Mivel e két színpadi műfaj egyértelműen tárgyalható a brechti gesztikusság horizontjából, így általuk körvonalazódhat az a kutatási program, amely a kortárs magyar színházi törekvések elméletileg és történetileg kidolgozott megértését teszi lehetővé.

Telihay Péter, Zsótér Sándor stb. vö. Kékesi, 1998:85-104), illetve kimutatni az e rendezői nyelveket összefűző kapcsolatot.

A kilencvenes évek magyar rendezői színházáról írott kritikák, tanulmányok jelentős része arra az esztétikai tapasztalatra reagál, miszerint „az utóbbi két évben, pontosabban három színházi évadban olyan markánsan jelentkezett jó néhány, többnyire fiatal rendező, hogy megkerülhetetlenné vált az innovatív kezdeményezéseikkel való kritikai számvetés.” (Kékesi, 1998:85f). Kékesi Kun Árpád a kortárs színházművészet horizontjából legújyszerűbbnek tűnő törekvések felrajzolására tesz kísérletet, s Derrida Artaud-értelmezése felől a színházi reprezentáció kérdéskörét vizsgálja. Ebből a megközelítésből adódik, hogy a negatív elrugaszkodási pontként működő polgári illúziószínház kilencvenes évekbeli formációi (illetve az azokkal való kölcsönhatás) csak jelzetten szerepelnek a dolgozatban. A *reprezentáció játékaival* kétségtelenül megszületett a kortárs színház paradigmáinak felvázolásával először próbálkozó munka, amelynek árnyalását egyrészt a jelenségek más előfeltevésrendszerrel történő megközelítése, másrészt a különböző „irányzatok”, illetve rendezői nyelvek alapos, az adott alkotó valamennyi munkájának részletes elemzésén alapuló vizsgálata segítheti¹⁶⁵. (Ennek jelentőségére a tanulmány egyetlen problematikus módszertani megoldása: a rendezői nyelv és az egyes rendezések közötti különbség tényének és a színháztörténetírásban betöltött szerepének elnagyolása hívja fel a figyelmet.) Dolgozatunk vizsgálati korpuszát azonban nemcsak azért jelöltük ki egy rendező munkáiban, mert ez a szükséges szűkítés adekvát és a magyarországi színháztudomány számára is újszerű kutatási eredményeket ígérő megoldásának bizonyulhat, hanem mert ily módon eleget teszünk a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer azon interpretációs szabályának, mely szerint egy adott (s esetünkben a harmadik fejezetben olvasható esettanulmányok formájában objektívalódó) előadás elemzése során mindig reflexió tárgyává kell tenni az illető színházi műalkotás egyféle normáját is. Azaz a dolgozat harmadik fejezetének az említett Kékesi-tanulmány, illetve a II.3. szolgáltatja azt a történeti kontextust, amelynek tükrében a kilencvenes évek magyar rendezői színházáról mondtak relevánsnak tekinthetők.

A módszer produktivitásának határpontjait — a kortárs rendezéstipológia segítségével — az előző fejezetben a drámaszöveg interszemiotikai fordításának két sajátosságában ragadtuk meg: egyrészt a globális értelemképződés irányának a színházi jelrendszerek által történő jelzettségében, másrészt a scenografikus rendezéseket jellemző befogadói mechanizmus hangsúlyozottan rejtvényfejtő jellegében. A kortárs magyar színház vizsgálatának elmúlt éveiben nem véletlenül terjedt el a puzzle-, illetve lego-hasonlat (vö.

¹⁶⁵ Erre tett kísérletet a Theatron Kutatócsoport kutatási programján belül Jákfalvi, 1999a, illetve Kiss, 1999a.

Jákfalvi, 1997; Székely, 1998; Kiss, 1998), amelyet — a mozaik, a playmobil és a a pasztell színű kártyákkal teli doboz képeivel együtt — Umberto Eco javasol megfontolásra az általa „nehéznek” nevezett művek nyitottságának érzékeltetésére (vö. Eco, 1994a:68f). E metaforák segítségével a kortárs művek töredékességének, montázs- , illetve kollázselvének befogadói dimenzióját lehet érzékeltetni. Terminuskénti használatuk (kidolgozásuk) pedig pontosan azon sajátosságaira (a színház medialitására, az előadás strukturáltságára, a formák játékára) reflektál, amelyek vizsgálatunk középpontjában állnak. A kilencvenes évek meghatározó rendezői nyelvei közül két szempontból esett Zsótér Sándoréra a választásunk. A mintegy huszonnyolc nevével jegyzett darab¹⁶⁶ befogadás- és botránytörténete, a megértés immár állandósuló nehézségei, a szokatlan rendezői megoldások által kiváltott meglepetés és elbizonytalanodás minden más rendezőnél egyértelműbben jelzi, hogy (és ahogy) azok a játékszabályok módosulnak, amelyek eddig a színházi alkotás és befogadás kereteit rögzítették. Ha pedig megváltoznak a sikeres színházértés feltételeit biztosító tényezők, akkor a nézőre hárul a feladat, hogy a jelenségek kiváltotta tapasztalatok elemzésével újfogalmazza a színházolvasás addigi szokásrendjét. A színházolvasási stratégiák elemzése tehát Zsótér esetében paradigmatisz jelentőséggel bír, amit fényesen bizonyít, hogy 1999-ben a hosszú éveken át botrányosan érthetetlennek tartott, de megkerülhetetlennek bizonyuló rendező kapta a Kritikusok legjobb rendezőnek járó Díját.

A Zsótér-rendezések megértésének nehézségeiről tanúskodó kritikák bizonyos szempontból feltűnően egységes képet mutatnak. Ezek az írások alapvetően három gondolati egységre bonthatók: az első a „szubjektum személyes hitelétől” átfűtötten elutasított, vagy az éppen már normaként jegyzett másság, szokatlanság, botrányosság rögzítése¹⁶⁷, amely szinte

¹⁶⁶1990/1991: Pierre Barillet-Jan Pierre Grédy: *A kaktusz virága* Mórícz Zsigmond Színház, 1991/92: Friedrich Dürrenmatt: *Titus Andronicus* Mórícz Zsigmond Színház, Edmond Rostand: *Cyrano*, Mórícz Zsigmond Színház; 1992/93: Tennessee Williams: *Orpheus alászáll* Mórícz Zsigmond Színház, Georg Büchner: *Woyzeck*, Miskolci Nemzeti Színház, Zsótér Sándor: *Hölgy kaméliák nélkül* Miskolci Nemzeti Színház; 1993/94: Jean Genet: *A paravánok* Miskolci Nemzeti Színház, Zsótér Sándor-Charles Lamb: *Zalaszentivánéji álom* Hevesi Sándor Színház Zalaegerszeg, Steven Berkoff: *Görög Radnóti Színház*; 1994/95: Stanislaw Wyspianski: *Novemberi éj* Szolnoki Szigligeti Színház, Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* Szolnoki Szigligeti Színház, Victor Hugo: *A király mulat (Rigoletto)* Radnóti Miklós Színház; 1995/96: Garaczi László: *Mizantrop* Szkéné Színház, Lucius Annaeus Seneca: *Phaedra* / Forgách András: *A Pincér* Miskolci Nemzeti Színház, Thomas Bernhard: *A világjobbító* Új Színház, Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia* Vígyszínház; 1996/97: Johann Wolfgang Goethe: *faust. doc.* Vígyszínház, Örkény István: *Macskajátékok* Miskolci Nemzeti Színház, Edmond Rostand: *A sasfiók* Szegedi Nemzeti Színház, Hans Henny Jahnn: *III. Richárd megkoronázása* Szegedi Szabadtéri Játékok; 1997/98: Gerhart Hauptmann: *Henschel fuvaros* Katona József Színház (Kamra), Bertolt Brecht: *A vágóhidak Szent Johannája* Miskolci Nemzeti Színház, Arthur Miller: *Az ügynök halála (Fejének belseje)* Szegedi Nemzeti Színház, Joseph Kesselring: *Arzén és levendula* Szegedi Nemzeti Színház; 1998/99: Parti Nagy Lajos: *Ibusár* Játékszín, Bertolt Brecht: *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban* Radnóti Miklós Színház, Shakespeare: *Pericles, Tyrus hercege (Pericles párja)* Katona József Színház (Kamra); 1999/2000: Marius Mayerburg: *Lángarc* Radnóti Miklós Színház, Frank Wedekind: *A tavasz ébredése* Pesti Színház

¹⁶⁷ „A Zsótér-előadásoknál jószívről semmi más nem látszik felismerhetőnek, mint maga Zsótér és az ő jegyei.” (Stuber, 1993).

kivétel nélkül a „műhűség”, illetve az átírás jelenségére, tehát az előadás- és a drámaszöveg viszonyára vonatkozik, s leginkább a rendezői olvasat egységét, lekerekítettségét és a történet hiányát kéri számon¹⁶⁸. Ezt az előadásszöveg leírása / értelmezése követi, melynek során a figyelem a magyarországi kritikában megszokottól eltérő arányban és minőségben oszlik meg a színházi jelentésképződés szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenziója között. A szövegek kivétel nélkül megpróbálják önmagukban, metaforikusan, illetve szimbolikusan értelmezni az egyes színházi jeleket, ám — belátva a hetvenes-nyolcvanas években kialakult interpretációs stratégiák alkalmazhatatlanságát — a számukra jelentésszerű egységek egymáshoz való viszonyával, rendszerével kezdenek el foglalkozni, amiből sokszor igen részletes leírások születnek. Az előadások szemmel láthatóan kihívást jelentenek¹⁶⁹, bár az írásokban különböző formában (és sokszor kifogásként) gyakran megjelenik e munka fáradtságos voltának felpanaszolása, melynek oka a különböző vizuális és akusztikai csatornákon érkező ingerek és hatások tempójának és mennyiségének szokatlan mértékében is keresendő. Végül a kritikák értékpreferenciái egyértelműen a dramatikus szöveg koherens rendezői olvasata, a világos — az aktualizálást és a kisebb húzást még eltűrő — koncepció körül kristályosodnak ki¹⁷⁰.

A Zsótér-rendezések megértésének problémái tehát alapvetően három tengely mentén húzódnak: a dráma- és a színházi szöveg kapcsolata, ami magától értetődően összefügg az előadásszövegek verbális és nonverbális dimenziójának viszonyával, tehát a különböző jelrendszerek között kialakuló (non)hierarchiával; a színészi test szerepének kérdései; az előadások befogadásának sajátosságai. A darabok „botrányszaga” és a megértés nehézségei nem hagynak kétséget afelől, hogy ezek a rendezések határozottan megváltoztatják (Jauss) a nyolcvanas évek (a kortárs más-színház felől is megtermékenyült) lélektani realista színházi kódja által kialakított nézői elvárásrendszert. A változtatás iránya pedig egyértelműen azt a három tendenciát jelzi, amelynek mentén a fischer-lichte-i előadáselemzési módszer reflexióját is végrehajtottuk. Zsótér rendezései egyértelműen illeszkednek a kortárs magyar színházi törekvések azon (szinte egyeduralkodó) tendenciájába, mely a kanonizáltan alak- és történetcentrikus olvasatot a klasszikusok hangsúlyozottan teatrális újraértelmezésével, a színház erejével, egyfajta színházi energiával (Lyotard) dekonstruálja. A (produktivitás vizsgálatában is szerepet játszó) kérdés az lesz, hogy a Zsótér-színház (megértésének és elemzésének) kerete ugyanúgy megközelíthető-e a színházi jelrendszerek felépítésén alapuló

¹⁶⁸ „... el lehetne talán szakadni attól az ókonzervatív várakozástól, hogy egy színielőadás — szóljon valamiről.” (Kassovitz, 1997).

¹⁶⁹ „Zsótér nem mesél történetet. Nem ábrázol ésszerűen ellenőrizhető folyamatokat. Hatásos képi és zenei effektekkel nem csócsálja emészthetővé mondandóját.” (Koltai, 1998).

¹⁷⁰ „Úgy érzem, nem a másság a fontos, hanem megalkotni azt, ami az egésznek a veleje.” *Zalai Hírlap*, 1993. 12. 15. 11.

intellektuális rejtvényfejtés igénye, mint a képi és hangí világ azt dekonstruáló érzéki öröme felől (vö. Hartwig, 1986:152).

II.3.1. A drámaszöveg(ek) színházi fordításának keretei

A dráma- és az előadásszöveg kapcsolata mindig múlt és jelen viszonyaként artikulálódik, s távolságuk áthidalásának igénye és mikéntje a Zsótér-rendezések egyik központi kérdése. A megértés nehézségei ez esetben egyrészt az „aktualizálás” kategóriájának pontatlanságából, másrészt abból fakadnak, hogy a színházi jelek használata (és a vizualitás / verbalitás viszonyára gyakorolt hatásuk) merőben szokatlan. Az európai színház történetének kortárs fejezetében a dráma és a színházi szöveg közötti időbeli távolság szcenikai értelmezésének több változatával is találkozhatunk. Míg a hetvenes-nyolcvanas évek (ideotextuális) előadásai a „mának szóló, aktuális mondanivaló” megszólaltatására, tehát az azonosság kiemelésére törekedtek, addig a kortárs előadásokban a rendezői olvasatot éppen a különbség (intertextuális) „játékba hozása”, a múlt és jelen között folyó párbeszéd transzparens megmutatása, a múlt produktív recepciója jellemzi. E két világ kitartott és jelzett összeütköztetése során az előadásszöveg magától értetődő részévé válnak a kortárs „mítoszok”, a ma megismerési struktúráinak elemei, észlelési mechanizmusaink sajátosságai. Ennek ismeretében bizvást állíthatjuk, hogy a Zsótér-rendezések — a darab (azaz a múlt) elmesélése helyett — leginkább inkább egyfajta szelektív memóriaként működnek, melyben a kiválasztódás elvét a rendezői olvasat határozza meg.

II.3.1.0. „A zalaszentivánéji kábeltévé pornócsatornáin blankversben nyögdécselnek a hempergő párok. Zsótér Sándor találkozása Shakespeare-rel” — írja egy kritika (Tasnádi, 1994:12) a *Zalaszentivánéji álmor*ról, amely transzparensen jelzi az írott szövegek megszólaltatásának alapirányát. A narrátori funkcióban megjelenő retikulós, jegyzetfüzetes tanárnő az előadás elején először Shakespeare-ről, majd a drámáról olvassa fel az általános műveltséghez tartozó legfőbb tudnivalókat, a játék közben a megfelelő részeknél pedig jószándékúan elmagyarázza, hogy kik a kentaurok, az amazonok és így tovább. Ezt a jelleget (a phantasy-filmek képvilágát idéző) nonverbális elemek erősítik: a szerelmi tematikát például Ámor nyilainak lassított és mechanikus, de „rendeltetésszerű” használata, a nem evilági szférát sastollak felvétele jelzi. Az angol reneszánsz és a kortárs kulturális narratívák intertextuális játéka egyértelműen érzékelteti az „angol drámaíró óriás” klasszikus művétől korunkat elválasztó távolságot, és hangsúlyozottan az európai drámairodalom kanonizált darabjaként mutatja fel azt.

A „fogyasztói társadalom” megszokott kellékei, használati eszközei a Zsótér-rendezések állandó elemei. A mobiltelefon és a „holdjáró cipő” persze önmagában még nem több az aktualizálás legfelületesebb módjánál, ám segítségével a drámaszöveg tárgyi elemeit (sőt, akár magát az alakot is) Zsótér színháza következetesen két világ határán és határaként mutatja fel¹⁷¹. A jelmezek, a rekvizitumok drámabeli szemantikája a színházi akcióban a szemünk előtt „kódolódik át”, azaz úgy ágyazódnak be a „jelen” *universe of discours*-ába, hogy közben „múltbeliségüket” is megőrzik. Így lesz például a *faust. doc.*-ban a kútból mosógép, a tisztaság elvesztésének motívumából ajándékba kapott Kék Ariel, az Anyákhoz vezető kulcsból Red Bull-os doboz; a *Titus Andronicus*-ban a főúri ünnepi vacsorából hamburger és Coca Cola; *A király mulat*-ban Blanka szobájának kulcsából az őt őrző széf távirányítója; vagy az *Arzén és levendula* angol főhadnagyából Superman. Ez a mechanizmus egyrészt a szimbolikus és érzéki asszociációk igen tág körét jelöli ki, másrészt viszont — mivel szerves részét képezi a dráma értelmezésének — megakadályozza a pusztá hatásvadászatot.

Egyes darabok esetében a történet mintegy ráíródik az ezredvég egy — az adott dráma műfaji sajátosságaival rokon — alaptípusára. Az *Arzén és levendula* hátborzongató sikolyai, felerősített kopogásai, Jonathan-Frankenstein és doktor Einstein alakjának megformálása, a darab gesztusrendszere a horrorfilmek sablonjait és a tévécsatornák reggeli „Kid-club” műsorainak rémrajzfilmjeit idézik. Ezzel a megoldással mutat rokonságot a *faust. doc.* képregényszerű, vagy a *Csongor és Tünde* sci-fi mesejátékszerű előadása is, amelyben a darab mesevilágának távolságát és idegenségét egy földönkívüli űrlényekkel, Mikulással, vámpírokkal és Barbie babával benépesített színpadi világ jelzi.

Ezek a kulturális „mítoszok” azonban Zsótér színpadi interpretációiban nemcsak effektként, hanem az értelmezés kereteiként is funkcionálnak, és az ebből fakadó kétpólusosság a *Phaedra* és *A Pincér*-ben, illetve *A mizantrop*-ban például a szöveg- (és tér)alkotás alapmotívumává is válik. A miskolci előadásban Seneca szövegvilágára Forgách Andrásé fonódik, melynek következtében egy mitikus világ kódolódik át: az individuumok (Phaidra, Hippolitosz, Thészeusz) szociológiai típusok klisé-nyomataivá (alkoholmámoros, rossz színésznő; rendmániás pincér; faliképként is megjelenő Kossuth Lajos), az összetett jelképrendszer tükördramaturgiával létrehozott rekvizitum-struktúrává (Ariadne fonala telefonzsinórrá, a napfény neonvilágítássá, a labirintus zuhanyzóvá) válnak, a belső (érzelmi és/vagy szexuális) viszonyokat pedig a libikókaszék mozgása képezi le. A Molière-átírat

¹⁷¹ Erre a megoldásra építi fel *Ein Goethe-comic* című elemzését Kékesi, 1998:179-188.

esetében ezt a munkát maga a Garaczi-szöveg végzi el, amikor „Fil, Alf és Cila átírásával a befogadó és Molière viszonyába iktatja magát, s a parabolisztikus értelmezés számára történelmi tárgyat nem a valósnak elfogadott emberi történelmet, hanem a fiktív drámatörténelmet használja.” (Jákfalvi, 1999b). A rendezés ezt a dramaturgiai megoldást erősíti fel a színház nyelvén: az alakokat — ahogy a nevük is csak töredékekben maradt meg — néhány vonással és hangsúlyosan a klasszikusan molière-i színházi jelek összjátékaként vázolja fel (egy paróka, egy állandóan visszatérő, magakellető mozdulat stb.), az épen maradt szituációkat viszont (például Oro verse, Cila és Orsi szópárbaja) egy, a szerkezetüknek megfelelő színházi helyzetbe (videoklip, divatbemutató) építi. A klasszikus és kortárs művek egymásba oltása ily módon nemcsak az elit- és szubkultúra elszigeteltségét és értékhierarchiáját oldja fel, hanem a darabok „színházi olvasatára” irányítja a figyelmet¹⁷².

II.3.1.1. „Halálosan komolyan veszem a történetet” — állítja a (többek között) a drámaszövegek felismerhetetlenségig történő átdolgozásáról és szétjátszásáról „hírhedt” rendező (Lőrinczy, 1994:11). Bár Zsótér az interjúban a sztoriról beszél, rendezéseinek egyik legfontosabb sajátossága, hogy a történet értelmezésén kívül épp a drámák tradicionálisan játszhatatlannak tartott elemeinek teatralizálása izgatja. Míg az *Arzén és levendula*, a *Csongor és Tünde* és a *faust. doc.* esetében (többek között) a műfaj, a cselekményszerkezet vált a játék kiindulópontjává, addig a *Titus Andronicus*ban, *Az ügynök halálában*, az *Orpheusz alászállban* és a *Macskajátékokban* a drámai mű kanonikus értelmezésének magja bomlik ki, illetve a dramaturgiai megoldások teátrális reflexiója játssza a főszerepet.

Az ügynök halálát Szegeden *A fejének belseje* címmel játsszák, s ennek értelmében a monodramatikus jellegre illetve az álom és a realitás kettősségére épül az előadás képi világa (vö. Bigsby, 1984: 135-186). Az előbbi a rózsaszínű papír álmházikó, a piros kerekeken gördülő játékautó és Willy — az amerikai társadalmi retorikának megfelelő — álmainak jelmezes figurái jelenítik meg: Linda playboy nyusztidéző füllel, Biff lovagba oltott rögbijátékosként, Bernard sivatagi utazóként, Ben bácsi varázslóként jelenik meg, s e képi világot a felhőkarcolók fényei ragyogják körül. Az álmokat (hol kigyulladó, hol elalvó) fényes körsáv szigeteli el a színpad jobb elülső részén elhelyezett házastársi ágytól, és éles fény-, illetve hangeffektusok választják el a csupasz színen, vagy kevés díszlet közt játszódó, a realitásra rádöbbszerű emlékjeleneteket a dráma belső jelenében zajló beszélgetésektől. Az előadás vizuális kódjával (és az emlékezés-dramaturgiával) áll összhangban a zenei idézetek

¹⁷² A színházi olvasat problémakörét magyar nyelven a kortárs drámafogalom és az alak kategóriájának kapcsán Jákfalvi Magdona kezdte kidolgozni (vö. Jákfalvi 1998a, 1999c).

rendszere: az adott kontextusban el nem mondhatót az *Óz* és a *New York, New York* alapmotívumaira (is) épülő music hall-os dallamok mellett például a Schubert *Három a kislányából* ismert édeskés „Árva a ház, nincs kacagás” kezdetű melódia mutatja meg.

Ha nem is a mesefilmek és a musicalek textustöredékeivel, de legalább ennyire egyértelmű jelekkel teatralizálja a Shakespeare-átirat dramaturgiáját a *Titus Andronicus*. A reneszánsz dráma retorikája a Dürrenmatt-darabban olyannyira véres és gyilkos tettek, árulások és becstelenségek sorává redukálódik, hogy az emberi tragikum ábrázolásával szemben a rémdrámák groteszk módján az embertelenségnek szolgáltatódik igazság (Knapp, 1993:106-115). A rendezés szín- és térdramaturgiája még egyértelműbben, az oppozíciók és ekvivalenciák rendszerében láttatja az amúgy is világos viszonyváltozásokat. A hármas emelvény emelt részén tér és járható folyosó, alsó részén barlangos és árkádsoros állványrendszer a 'lenn'/'fenn', 'külön'/'együtt', 'mellette'/'szemben' ellentéteiben, a piros, fehér, kék és sárga színek variációiban formálódó másság és az azonosság jelzi a csak a szintaxisban létező alakokat. A színpadi világot a demonstratív megmutatás szervezi, s ily módon tovább erősödik a didaxis. A hatalomért folyó harc központi szerepét például kvázi-előjáték formájában már a Saturninus és Bassianus között zajló boxmeccs is világossá teszi, s így a színház nyelvén valósul meg a dürrenmatti ötletdramaturgia játékelve: a példa nélkül extrém ingerfaktor szerepét, melynek következtében a cselekmény a groteszkbe hajlik és láthatóvá válnak az ábrázolt tényekhez vezető folyamatok (Knapp, 1993:58), itt — lefosztva a mű társadalmi dimenzióját — a hangsúlyozottan színházi jelhasználat tölti be.

Az eddig tárgyalt rendezésekben könnyen felfedezhető a drámai mű (bizonyos értelemben zártnak is tekinthető) globális olvasata, mely a leglátványosabb módon, a színek és a térszervezés szimbolikus nyelvén, s ily módon a hagyományos konnotációk szerint „az első pillantásra” kódolhatóan fogalmazódik meg. Az (általában közhelynek minősített) egyértelműséget azonban a rendezés úgy szünteti meg, hogy a színházi jelentésképződés szemantikájáról a teatralitás létrejöttére és hatásmechanizmusára irányítja a nézői figyelmet. Amennyiben azonban — mint az *Orpheusz alászáll* és a *Macskajátékok* esetében — ezt a globális értelmezést nem (vagy nem elsődlegesen) az említett jelrendszerek mutatják¹⁷³, akkor a magyar színházértési hagyomány is nehezebb helyzetbe kerül, aminek az az oka, hogy sem a

¹⁷³ Például az *Orpheusz alászáll* és a *Macskajátékok* esetében a szabadságvágynak és a „déli pokolként” is értelmezett állapotnak az égszínkék szárnyú madár központi metaforájában megfogalmazódó ellentéte, illetve a teljes (és a darab minden egyes szereplőjére egyaránt érvényes) magányt érzékeltető nyávogás motívuma (a probléma belső, lélektani jellege miatt) a színészi test játékában, a színpadi alakok és rekvizitumok testekkénti megkettőződésében, illetve a nemek megcserélésében, a test- és hangkórus beiktatásával fogalmazódik meg. Ezek a megoldások is a darabok kanonikus értelmezéseire építenek (vö. pl. Kesting, 1962:168-173; Hughes, 1976:15-31., illetve Giza és Paula azonosításának lehetőségeiről Bécsy, 1984:50-65).

látvány egyöntetűsége, sem pedig a színpadi realizmus kínálta azonosítási és azonosulási minták nem működnek egyértelműen. Ez történik az öt romantikus dráma színrevitelekor, s hogy a kritika éppen ezekkel az előadásokkal szemben bizonyult a legkevésbé megértőnek, a zsótéri nyelv legújyszerűbb sajátosságainak pregnáns megjelenését ígéri.

II.3.1.2. „A romantika a szó eredeti értelmében valami tomboló, szabad világról szól, nem nyálás és nem szentimentális...” — nyilatkozta a Radnóti Színlapjában Zsótér Sándor *A király mulat* kapcsán, s szavai romantikus rendezéseinek alapirányára, a stílus színpadi értelmezésére utalnak. A két (jelentés)világ összeütköztetésének és megmutatásának elve ez esetben a romantikus életérzés mélyén pulzáló kettősség felmutatásával egészül ki. Ennek értelmében a romantika művészete azon folyamat tünetének is tekinthető, amely az ‘Én’ XIX. században bekövetkező talajvesztésének, „egy kvázi-stabil, metafizikai nagysággal bíró, a-priori” individuum (Grabbe, Musset, Kleist és Büchner drámaiban megjelenő) krízisének (vö. Pfister, 1989:33), a polgári mítoszok összeomlásának felismerésére és e felismerés elfojtására irányul (vö. *GD2:3ff*). Ha a mondottakat a XVIII. századi értékrend totalitásának és biztonságának „hanyatlása és bukása” felől értelmezzük, a romantikus drámák nyelvi és szerkezeti jellegzetességei — a zárt drámaforma (Klotz), a jellemkontrasztra épülő, kötött szerepkörökkel dolgozó alakrendszer, a tablószerű tömegjelenetek, az erősen költői nyelvezet stb. — éppen abban a játékban (a stílus produktív recepciójában) mutatkoznak meg, amely az individualitásában stabil személyiség megingásának érzékeltetése és e válság elfedése között jön létre.

E kettősség felmutatásával magyarázható, hogy a romantikus világszerűség hangsúlyozottan színház-szerű keretben mutatkozik meg. Ez legközvetlenebbül a zenei részletek beillesztésén figyelhető meg: az Hugo-darab (ahogy az alcím is jelzi) egy az egyben ráíródik Verdi *Rigoletto* című operájának intermezzójára, a Dumas-szöveg pedig a *Manon Lescaut* és a *Traviata* ária- és duett részleteivel dúsul. Bár a zenei idézést az adott szituáció (például Alfréd atyjának fiát hazahívó áriája vagy a *Rigoletto* híres kvartettje), illetve a lélektani festés (például Manon végső áriája) is indokolja, jelentéssel bír magának az operának mint műfajnak az alkalmazása is. *A király mulat* esetében Verdi legdallamosabb operájának zenéje éppen sláger-voltában emelkedik be az előadásszövegbe. Azaz bizonyos szempontból ugyanúgy „mai” kulturális keretben láttatja a romantikus darab tragikusan mély és emberi, illetve könnyeden szórakoztató oldalának egységét, mint a *Cyrano* monológjainak kocsma-blues, Montfleury esetében pedig popszerű előadásmódja, vagy a dráma ötödik felvonását bevezető instrukcióknak, a közhelyesen-tipikusan romantikus helyzetek kötelező kellékeit

(több ajtó, kőpad, gesztenye allée) sokatmondóan és cinkosan mindenttudó hangnemben kihangsúlyozó felolvasása. Ám ugyanebben a rendezésben (az *Orpheusz alászáll*hoz és bizonyos szempontból a *Woyzeck*hez hasonlóan) a tömeget egyetlen énekesnő jeleníti meg, s ez esetben a falzett, a természetes emberi beszédhez képest művinek tűnő operabeszéd bír jelértékkel: egyrészt eltávolítja a romantikus alakrendszer kötelező kellékének számító tablót, másrészt teátrális voltában, hangsúlyozottan fikcióként mutatja fel a színpadi világ egészét.

A rendezői-értelmezői megközelítés ugyanezen vonására mutat a főalakok testi hibáinak, azaz különlegességüknek az ábrázolása. Cyrano orra, Triboulet púpja, Gautier Margit tüdőbaja nem realista-naturalista hűséggel, egyszerű külsőségként, hanem (szín)világmagyarázó elvként jelenik meg Zsótér színpadán: az átlagnál nagyobb orr például a háttérben végig ott lévő Picasso-képben tárgyiasul, s ezáltal a külső szépség-csúnyaság problémája helyett a belső harmónia töredezettsége és a monómánia hangsúlyozódik. A legkülönbélebb rekvizitumok formájában Triboulet is az egész világot hordozza hátizsák-púpjában, Margit pedig halála közeledtét érezve (vér helyett) a kamélia kékeslila színét fújja festékszóró-pisztollyal arra a tükörrre, amelyben többszörösen és több formában látszódik a kinnal teli elmúlásra ítélt emberi test. A *sasfiók* esetében a sorsdöntő kiválasztottság két jegye (a tüdőbaj és a származás) közül az utóbbi hangsúlyozódik: a herceg hatalmas hófehér kalitkában jelenik meg az előjátékban. Az, hogy a rendezés szó szerint fordítja le a címet a színház nyelvére, egyrészt megfosztja a főalakot magasztosan hősi és egyedi voltától (eképpen jelenik meg a *Hölgy is: kaméliák nélkül*), másrészt — a sorsszimbólum vizuális értelmezése kapcsán — a romantikus cselekményvezetésből, illetve a romantikus retorikából fakadó színpadi játéklehetőségekre hívja fel a figyelmet.

Azt az irodalomtörténeti közhelyet, mely szerint a modern dráma története egy romantikus művel, a *Woyzeck*kel kezdődik (pl. Gilman, 1974), egy alapvetően strukturalista-deszkriptív interpretációs hagyomány a nyitott drámaforma (Klotz) sajátosságainak első igazán jellegzetes megjelenésével igazolja. Ez esetben a cselekmény (Handlung) „aspektusok kaleidoszkópjává bomlik” és nem a struktúra, hanem csak „a képiség, (...) a textúra szintjén záródik be újra.” (Klotz, 1972:106-109). Ez esetben a színpadra állítás módját elsősorban az határozza meg, hogyan jelenik meg a drámaszöveg erősen metaforikus nyelve: színházi montázs formáját ölti-e, vagy pedig kirajzolódik egy integrációs pont¹⁷⁴, mely lehetővé teszi mind a verbális, mind a nonverbális jelek értelemegységének létrejöttét. Nos, Zsótér rendezésében a kor szappanoperáinak is tekinthető francia darabok pontosan e nyitott struktúra jegyében íródnak át.

¹⁷⁴ Az integrációs pontnak a nyitott drámaformában játszott szerepéről lsd. Klotz, 1972:114-116.

A zárt drámaforma fő ismérvének, a központi cselekményszálnak az a cselekvő és önálló döntésre képes individuum a letéteményese, aki a *Hölgy kaméliák nélkül*ben és a *Cyranóban* már azzal megsemmisül, hogy a rendezés mindkét esetben a színpadi történesek elejére teszi a főhős halálát. Ennek következtében a drámai tettek sora a Dumas-rendezésben emlékképek montázsaként jelenik meg, a Rostand-előadásban pedig megváltozik az alakok motivációs rendszere. A térkezelés, s az ebből szervesen következő szimultán játéktechnika révén a színpadi világ sokkal inkább az állapotszerűséget hangsúlyozza. A *Cyrano* esetében nemcsak a romantikus kulisszák maradnak el: a színpadot alkotó dobogórendszerben minden szereplő kijelölt helyen (fürdőkáddal, kerevettel, forgószékkal jelzett) játszik, és ezek teljes mértékben elszigetelődnek egymástól. Ily módon a tér mozdulatlan elemei mintegy kivetítik az alakok változatlan viszonyrendszerét: a negédes Roxane amúgy is motiválatlan jellemfejlődése például teljesen hiteltelenné válik, ha a *Cyranóval* folytatott szerelmi párbeszédeinek kiinduló- és végpontja az a szék, amelyben piéta-szerűen tartja ölében a halott Christian testét. A *Hölgy kaméliák nélkül* terét tagoló dobogók (összecsukható ágyként is funkcionáló fekete tulipános szekrény és/vagy Margit szobája; kövekkel telerakott emelvény és/vagy Armand Afrikája és/vagy sírhalom; röntgengép) nemcsak a történetek színhelyeit idézik, hanem a történet azon pontjait is, amelyek köré külön-külön fel lehetne építeni egy-egy zárt dramatikus szövegen alapuló előadást. A főszerepet azonban egy térelemmé váló színpadi kellék, a nézőkkel szemben álló tükör tölti be, amelyben egyrészt a közönség háta mögé állított televízió, illetve a tetején lévő videokészülék és -kamera (azaz a benne vetítettek), másrészt Armand és az általa játszott Margit alakja, harmadrészt pedig a teljes színházi tér tükröződik. Elsősorban testeket látunk: Armandét, ahogy ráaggatódik a kaméliás hölgy(ek) alakját jelző vörös vagy kékeslila ruha, s kivillan immár nembeliségében érdektelen meztelen válla; Armand családjáét, akiknek arctalanságát állatfejek jelzik; a videóról pedig a hagyományos Margit-képét. A tükör (miként a szimultán zenei betétek, és az, hogy a különböző szerepek szövegeit egy alak mondja) megsokszorozza a színházi térben létezőket, s így módon a színpadi alak testi egységét is felbontja: a mű globális értelmezését, a test felbomlásának tragédiáját a test nyelvén viszi színre.

A lélektani realizmustól eltérő eszközökkel dolgozó rendező a *Woyzeck* esetében a dráma nyelvezetét meghatározó „progresszív allegória-rendszert” (Klotz, 1976:116f) bontja ki, mely a két, csak korlátozott önkifejezésre képes főalak tetteinek motivációit alkotja. Absztrakt térelemek, (a *Danton* halálából, a *Leonce és Lénából*, a *Lenz*ből idézett) vendégszövegek, Alban Berg *Wozzeck* című operájának részletei és a magyar underground együttesek legnépszerűbb számai montírozódnak egymásra abban a tér-, mozgás-, hang- és

zajlabirintusban, amelynek rizóma-jellegére Woyzeck ezzel a Brecht-citátummal hívja fel a figyelmet: „Ha valami értelmeset akartok látni, akkor menjetek a vizeldébe!” A Büchner-darab kiválóan szemlélteti az intertextuális eljárások zsótéri módját, amely ez esetben nemcsak tovább szövi, de fel is erősíti a dráma töredékes voltát. A különböző szövegek ugyanis nemcsak (pretextusként) értelmezik egymást, hanem (kotextusként) idézettségükben mutatkoznak meg. Ennek következtében az idézés nem azt a célt szolgálja, hogy a színpadi alak (és világ) jelentése egységességében váljon árnyalttá — ahogy ez például Madame Chauchat és Gautier Margit alakjának megfeleltetésével történhetett volna —, hanem egyfajta multimediális kollázs által létrejött teatrális mozaikokként jelennek meg. Ez a technika (is) nyújt arra lehetőséget, hogy (különösen a *Woyzeck* és a *faust.doc.* esetében) az adott drámai mű többféle (akár egymásnak „ellentmondó”) kanonizált olvasata egyidejűleg jelenjen meg a színpadon. A kollázs-jelleget a mozgás is fokozza: míg az eddig tárgyalt romantikusok rendezéseit épp az állapotyszerű mozdulatlanság jellemezte, addig a *Woyzeck* világát a ritmus szervezi. A játéktérben tulajdonképpen csak a főalak végez tényleges mozgást, s ez egyben tragédiájának egyik lehetséges okára mutat, hiszen az állandó helyzet- és szempontváltogatás (térbeli, dramaturgiai és életvilágbeli) viszonyainak átláthatatlanságát, zűrzavarát, állandó változását jelzi. Az eddigi Zsótér-rendezések vizsgálata azt bizonyítja, hogy az írott szövegnek egyértelműen a színházi fantázia teszi fel az(oka)t a kérdés(ek)t, amelye(ke)t a színházi beszédmód követel meg. Zsótért a darabok teatrális dimenziójának, vizuális és akusztikai hálójának megszólaltatása izgatja, ez biztosítja az adott mű és az előadás közötti időbeli (azaz kulturális) távolság játékos áthidalását. (Ezt igen sokszor a szöveg nonverbális rétegének láttatása és hallatása éri el, gondoljunk csak például *A sasfiókra*, ahol színes sakkfigurák együtteseként jelennek meg előttünk a romantikus történelmi tablók!) Ezekben az előadásokban a dráma hangsúlyozottan *szín-darab*ként mutatódik fel, s a rendezések egyik legfőbb jellegzetességévé az a hangsúlyozottan alkotó és nem reprodukáló hozzáállás válik, amellyel az írott szövegben rejlő potenciális előadások bomlanak ki.

II.3.1.3. A romantikus darabok nagy számát pontosan az magyarázza, hogy ezek a művek gazdag költői nyelvezetükkel és színház-szerűségükkel ugyanúgy a Zsótér-féle színházi olvasat „ideális” ihletőivé válnak, mint a *III. Richárd megkoronázása*. Nem véletlen hát, hogy a szubjektum felbomlását tematizáló expresszionizmusban sem annyira a tipikus témák (civilizációkritika, a modern elmagányosodás és egománia, a testhez menekülés, s így annak emancipációja), nem a nyelv szemantikája, hanem stílusa, retorikája érdekli (vö. pl. Vietta-Kemper, 1983:30-32.). A Jahnn-darab zsótéri olvasatában az áradó és örültségében sokszínű

képiség, zeneiség színpadi fordítása fejezi ki a zavart lelki és tudatállapotot. Ez az eksztatikusságában művi nyelv ez esetben a nemiségről szóló képi és hangí világából táplálkozik, s pontosan ilyen, a szegedi Zsinagóga hatalmas terét betöltő színházban ölt a szó legszorosabb értelmében *testet*. A színészi testre tapadó ruhák, a mozgáskompozíciókat nemcsak lehetővé tevő, hanem kiemelő díszlet olyan világot teremt, melyben a mozdulatok nemcsak megmutatják, hanem motiválják is az adott drámai szituációt, ugyanakkor reflektálnak is rá. Kiváló példa erre Buckingham és Ham párbeszéde, mely a félmeztelen férfitestek össze-összecsapódásának hihetetlen pontossággal és ötletességgel kidolgozott koreográfiájára épül. Az „ágyékbirkózásnak” alapvetően három, egymással párhuzamosan változó szintje van: a küzdés, a szeretkezés és a fokozatos lerészegedés egymásba csúszó mozgásrétegei a végkifejlet felé haladva dekonstruálják korunk sztereotíp test-képeit és olyan testjátékig jutnak el, melynek során a (férfi)test — mint ok, tünet, okozat és végső kapaszkodó — önnön erejében és (Buckingham meztelenül előadott monológjában) erőtlenségében mutatkozik meg. Az alakok sebzett és örült belső világa a (végső bizonyosságot jelentő) testiség örületeként fogalmazódik meg a rendezésben. A Wedekind-rendezés esetében viszont a (jellemekre utaló konnotációjú) élénk színű ruhákból kivillanó testek és a stilizált szexuális aktusok éppenhogy költői vízióba helyezik a kamasz fiatalok testi vágyairól és problémáiról szóló szöveget.

Mint látjuk, Zsótér esetében a darabválasztás az adott műhöz kapcsolódó színházi hagyomány recepcióját is ígéri. A Brecht-rendezések esetében — mivel a tandráma-jellegű művek esetében elkerülhetetlen a fabula, a társadalmi tanítás megjelenítése — ez megköveteli a történetmesélés színpadi eszközeinek újragondolását. *A vágóhidak Szent Johannája* (a szokott módon) az alakok és alakcsoportok sematikus rendszerének vizuális festésével jelzi a fabulát: vörös ruhát viselnek a konzervgyárosok, fehérét a munkások, feketét a feketekalaposok és fekete kosztümöt fehér inggel a felvásárlók-állattenyésztők kara, s — egy másik egyezményes kód alapján — a kommunisták vörös csillaggal takarják el arcukat. Központi rekvizitum (a többször is kiinduló- és játékhelyként, illetve a fogyasztói társadalom szimbólumaként funkcionáló bevásárlókocsi) és motivikusan visszatérő mozdulatsor (a címszereplő a zsinórpadról leeresztett hevederben hasal, és a színpadról el-elrugaszkodva hosszan körbe száll) jeleníti meg a kapitalizmus-kritikát, illetve az alászállás, a felemelkedés és a lebegés, tehát az ön- és társadalomismeret problematikáját (vö. Knopf, 1980:105-113). Ily módon azonban a világot irányító mechanizmusok felismerésének és az önmegismerésnek nem a társadalmi, illetve teleologikus, hanem esendő emberi vonatkozása és állandó jellege hangsúlyozódik.

A *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban* az önmagukban zárt jelenetek egyértelmű példázatokként térképezik fel a náciizmus okait és az emberekre gyakorolt hatását, ám a montázs egészének, a fasizmus narratívájának átlátása a befogadóra vár (vö. Knopf, 1980:144-148). A címek betűreklámos kijelzése a példázatok belső egységét hangsúlyozza, ami a jelenetek egyedi hangnemének kidolgozásával és ellenpontosításával (néhány esetben) meg is valósul. Ezért (is) kell a *zsidó feleségnek* a lélektani-realista színészi alakformálást a testszínház Salome hétfátyol-táncára ráírt elemeivel párosítania, ez magyarázza a kortárs mítoszokat alkalmazó *Téli segély Hófehérke és a hét törpe*-átíratot és a gázárlarcban, sárkányjelmezben, vörös fókuszált fénysugárral a szemükben cirkáló SS-katonák első jelenetét. A rendezés verbálisan, vizuálisan és a díszletdramaturgiával erősíti fel a demonstratív jelleget. A szocialista tandráma, a *Rendszabály* jeleneteinek tematikus beillesztésével a két alaptörténet egymás tükrében mutat rá a náci és a kommunista mechanizmusra, azaz megkérdőjelezi, az elvtársak legyilkolásával pedig semmissé teszik a tanokat, és helyettük az emberirtás rémségét emelik ki. Közben az oldalsó fénykijelzőn a horogkereszt alakja mindig a jelenet tanulságához illő ember-, csillag-alak stb. formáját veszi fel, ami az agymosás eseteként mutatja fel a *Rendszabály* mondanivalóját is, a színpad teljes magasságában felfüggesztett szőnyegek és a törvénytáblákat tartó Mózes klasszicizáló szobra pedig egy, a Holocaust felől értelmezett tradíció keretébe ágyazza a történeteket. Az intertextuális játék során azonban nemcsak az bír jelértékkel, hogy a különböző történetek hogyan interpretálják egymást, hanem maga a megoldás, melynek következtében a szövegrészek „szájbarágósan”, értelmezettségükben hangzanak el. Brecht zsótéri olvasata tehát éppen hogy nem a „legegyszerűbb” megoldást, az elidegenítési effektusoknak a kor perceptuális szintjéhez alkalmazkodó felhangosítást választja, hanem a művek elvileg legkevésbé „aktuális” elemét, a didaxist hozza (ezredvégi) játékba.

A színházi fantázia olvasata kapcsán különösen tanulságos megvizsgálni a kortárs drámák színreviteleit, hiszen ezeket a szövegeket amúgy is a színház (és nem az irodalom) kategóriái irányítják (vö. pl. Jákfalvi, 1997:75-79). A *Búcsúszimfónia* esetében például a rendező nem egy kidolgozott értelmezést állít színpadra, hanem teátrálisan továbbgondol és továbbgondoltat, asszociál és asszociáltat. Ennek az az oka, hogy a rendezés e művek esetében az írott szöveg dramaturgiájának színre-írását jelenti, ami egy sokszor éppen kaotikusságában csodálatos látvány- és hangzásvilágot terem. (Így válik érthetővé, hogy például a színházi illúzió gyakorlatát próbára tevő és „színházi mammutvállalkozásnak” is nevezett Genet-darab, *A paravánok* rendezése kapcsán a kritika miért beszél „Zsótér eddigi legtisztább munkájáról” Sándor L, 1994:7f.) Ugyanez történik a Mayerburg-darab rendezésében is: a gyűjtogatás

akciója és a láng szimbolikája mintegy vizuálisan elevenedik meg a halványpiros függönyökkel tagolt térben. Ebben a lenyűgözően nyugodt és a kamaraszínpadon is a monumentalitás élményét keltő, statikus térben ülnek, állnak és fekszenek mintegy eleve elrendelten korunk ürességükben létező és csak retorikával bíró szavaik által cselekvő alakjai.

A „zenés-táncos huszerett” viszont kiváló lehetőséget kínál az operett műfaji sajátosságainak színpadi demonstrálására. Nem véletlen, hogy Zsótér rendezésében nem a vasútállomás jelene és Amália hercegisasszony szerelmi története közti különbség, hanem a két szféra egybejátszása erősödik fel. A vörös, kék, illetve a metsző fehér és neonfények; a vasúti uniformis és anyuska egyszerű, mindennapi ruhája, illetve az operettjáték klasszikus jelmeztárából vett darabok egyaránt és ugyanúgy jelzetségükben, tehát erős teátrális keretben jelennek meg, mint a felhőkön átúszó, gyerekek játszott mézeskalácshuszárok, Jénai Pali tűzköppő effektusként berobbanó öngyújtója, vagy az I LOVE MÁV-jelvény (és persze a Huszka-féle, MÁV-szignállal keveredő zenei világ). A rendezés legérdekesebb rétege azonban az operett egyik legjelentősebb sajátosságának, a teátrális műviségnek, a színpadi alak egyedi, illetve típus voltának színészi megoldásával függ össze. Az individuális jelleg azáltal szűnik meg, hogy a figura megjelenítése hangsúlyosan ráíródik egy színpadi műfaj kellékeire (a verbunk tánclemei, a szerelmi vallomás, a magakelletés mozdulatai stb.), illetve saját világunk mozgáskódjának bevett elemeire (a „séró” hátrasimítása, a nemi aktus „népszerű” pózai stb.). Míg az *Ibusár* e megoldása a Zsótér-féle színházi jelhasználat kérdéseit helyezi előtérbe, addig *A világjobbító*ban az önagyonbeszélő alak színészi megjelenítése és a művi szcenika kiáltó ellentéte a szöveg- és testszínház, a verbalitás és a nonverbalitás megváltozott viszonyára irányítja a figyelmet.

Ha tehát a Zsótér-előadásokat a dráma- és a színházi szöveg viszonya felől vizsgáljuk, leginkább a puzzle-okhoz hasonlíthatók. Kivétel nélkül minden esetben található egy, az írott szöveg értelmezéséből levezethető és annak globális színpadi interpretációjára mutató rész (mint a kirakandó kép sarka), illetve sok apró, fantáziadús és ötletgazdag elem, amelyek jelszerűségükben hívják fel magukra a figyelmet. A nézőre van bízva, hogy megmarad-e ennél a felismerésnél, vagy átadja magát az apró darabok nézegetése, egymáshoz illesztése, az apró kontúrok vizsgálata okozta izgalomnak és élvezetnek.

A *Henschel fuvaros* esetében a puzzle képét a színdramaturgiából fakadó vizuális erő rajzolja ki. Az öröklődés mechanizmusa nem az egyes alakok, hanem a színek és mozgások viszonyrendszerében rajzolódik ki. Bíborvörös, hosszú bársonyruhában jelenik meg Hanne, majd később a kis-felnőtt Berta, akit a mindkét szerepet játszó színésznő személye a rózsaszín bohócruhába öltözött Henschelnével is azonosít. Henschel és Hauffe kivételével előbb vagy

utóbb mindenkinek (a kis Gusztinak is) a ruháján, testén megjelenik a vörös és/vagy sárga szín, illetve az állatiasság jegyei, s így kap értelmet az előadás záróképe is, amikor a magát a térelemek közé fokozatosan beszorító Henschel egy óriásivá növvő, vörös bársonyruhas és állatmaszkos alak előtt akasztja fel magát Hannéval együtt. Az értelmezés, a jelentés keresés, illetve a jelhasználat érzéki és intellektuális vizsgálatának lehetősége egyaránt adott. (Ennek lehetőségére figyelmeztet például a Miller-előadásban a vágy és a valóság közti határ átlépésének erős vizuális és akusztikai effektusokkal történő jelzése; a Kesselring-rendezésben pedig a mozgó hulla, az ablakon át történő akrobatikus közlekedés, a stilizált mozgás és a *Sohase mondd...* című Hernádi Judit-slágerre előadott finálé, ahol is a fejek tangója egyértelműen a tér és a test jelölő voltát helyezi előtérbe.) A csaknem valamennyi előadásban visszatérő „zsótéres” elemeknek (a sakktábla, a tükör, a neoncső, a műanyag- és fémvilág, a színes bőrruhák stb.) pedig éppen az a jelentősége, hogy egyaránt betölthetik a puzzle sarkának és egy apró darabkájának szerepét.

II.3.2. A dramatikus szöveg(ek) scenikai transzformációjának keretei

„Az emberi tér a senki terévé lesz, és egyre inkább a sehol kifejeződésévé válik.” — írja Paul Virilio (1976) az eltűnés kultúrájában élő ember térészleléséről, s a Zsótér-rendezések térhasználata egyértelműen ezt igazolja. Színpadképei szakítanak mind a polgári illúziószínház, mind a történelmi avantgárd hagyományaival. A játéktér sem reális helyiséget nem reprezentál, sem archetipikus jelentéssel nem bír, ám mindig vannak benne olyan elemek (a Csarnokba beépített fémszerkezet elé belógatott mitikus méretű vörös gumimarha, a matrackunyhó, a mikrohullámú sütő, egy emelvény stb.), melyek hatására az adott tér akár a szöveg szerinti valós helyiséget is jelenthetné (a vágóhidat, Richárd unokaöccseinek hálósobáját, Henschel konyháját, Roxane erkélyét vagy éppen a zárdát). Ugyanakkor a díszletelemek szinte kivétel nélkül a színészi test szempontjából válnak fontossá. A leghétköznapiabb tárgyak (a gázsparhert a *Görögben*, a színpadon keresztben végighúzóódó, hatalmas szárnyat és függőágyat egyaránt felidéző fémszerkezet *A sasfiók* második részében, a *Woyzeckben* egy létra, a *Henschel fuvarosban* egy tornagerenda, vagy a *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban* szőnyege stb.) mutatkoznak bejátszhatónak (rugalmasak, alakíthatók, elmozdíthatók, megmászhatók). A „mozdulatokba oltott” hatalmas képek értelmezhetők persze a dramatikus szöveg fiktív világának ábrázolásaként, ám a vastraverzekkel, ponthúzókkal, matracokkal tagolt terek a látvány megszületésének folyamatára és módjára irányítják figyelmünket. Ily módon azonban sokkal inkább olyan művi-művészi világ keletkezik, melynek minden szegmentuma a színészi akció és a nézői

asszociáció, tehát a hatás és a befogadói aktivitás (performativitás) folytán válik jelentőssé. Természetesen a néző akkor is kap valamit, ha megmarad az ábrázoltak megszokott felismerésénél (például ha a *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban* asztalra záporozó rizsszemeit egyszerűen esőként értelmezi), vagy éppen a puzzle képeinek a kirakásával. Az erőteljes és műviségében feltűnő hatásmechanizmus azonban felkínálja annak a lehetőségét, hogy „belevesszünk a részletekbe”, s átadjuk magunkat saját nézői beállítódásunk megismerésének, viselkedésünk ritmusának és örömének.

Ha elfogadjuk a XX. század egyik legnagyobb médiateoretikusának, Marshall McLuhannek az álláspontját, miszerint „minden egyes médiának, technikának az az üzenete, hogy megváltoztatja azokat a mértékeket, azt a tempót vagy azon sémákat, amelyek meghatározzák az ember mindenkori helyzetét” (1992:18), legitim vállalkozás az emberi kultúra történetét az uralkodó médiák meghatározta korszakokként leírni. Ebben a vállalkozásban azonban középpontba kerül a különböző érzékek összjátékaként funkcionáló és a mindenkori technika által befolyásolt emberi észlelés vizsgálata. A média és az észlelés illetén értelmezése folytán új dimenzióba kerülhet a színháztörténet kultúrtörténetkénti megközelítése, csak most nem a valóság megkettőződésének (a valóság és a reprezentáció kettősségének), hanem az emberi test jelen-tő(s)ségének kontextusában.

A színház a média korában jelszóval történő megközelítés a színészi test szerepét általában az (élő) test/(élettelen és virtuális) kép esztétikájának ellentéte felől vizsgálja: „A test eltűnik a képek folyamában — pontosan ez az a folyamat, amit nézetem szerint az elmúlt évszázadban a performance-art és a posztmodern színház problematizált és amit újra és újra dekonstruálva ismételten felvet.” — írja például Birringer (1987:511). Nos, Zsótér színházát teljes joggal nevezhetjük a test színházának: az egyedi és (a legsikerültebb esetekben) önálló mű-alkotássá váló testjáték ereje és energiája rendezéseiben a testekből szerveződő, élő és mozgó képek horizontjából, illetve a testként kezelt kellékekhez fűződő viszonyából (is) fakad. Többször visszatérő motívum egy-egy előadás testszövegében a több ember között létrejövő, összetett belső kapcsolat (test)képi kivetítése és kimerevítése. (Monumentálissá válik például a *Zalaszentivánéji álomban*, amikor a fiatal szerelmesek az erdőben kezüknél-lábuknál fogva madzaggal összekötve üldözik és keresik egymást, belegabalyodva az őket összefűző érzelmi szálak tárgyi valóságába.) A kép anyagául mindig egy általában hétköznapi sőt vulgáris szituáció szolgál, ami a rendezői értelmezés egy fontos pontjára mutat rá. Ez történik a *Hölgy kaméliák nélkülben* Gautier Margit, Armand és az apa hármasszeretkezésekor, melynek egyre eldurvuló aktusa, az ily módon újfogalmazódó motiváció épp a romantikus erkölcsdráma hamis felhangjait leplezi le. Ilyen képek szövik át a *faust. doc.*

világát is, amikor Margit és Faust hagyományos pózt mutató, stilizált aktusa Mefiszto ütemes előre-hátra ringásával bővül. A hosszúra nyúló, a két férfi váltott helyzetén alapuló jelenet a monoton ismétlődéssel töri meg az előadás ritmusát: képpé válik, s amikor Margit a hirtelen fölé kerülő Mefisztnak kezd el Henrik keresztényietlen életviteléről beszélni, a jelentése is egyértelmű lesz. *A tavasz ébredésében* viszont az, hogy a színpadi alakok ténylegesen elvégzik a meredek plexi-domb, illetve függőágy-híd empíriája által diktált mozdulatokat, a drámai térhasználat wedekindi módjának szimbolikájára mutat rá, amely (a geometrikus formák konnotációjának megfelelően) képekben jeleníti meg és merevíti ki a fiatalok lélektani állapotát.

Általánosnak tekinthető, hogy a mozgás a drámaszöveg által motivált mindennapi cselekvésből (mosás, rendrakás, vagy akár járás) indul ki. Egy ponton azonban az egyszerű mozdulatsor — mintegy a szövegtől elszakadva — az izmok játékanak és a tér diktálta körülményeknek kezd engedelmeskedni, s a megszokott tevékenység egy teljesen idegen akcióval folytatódik, vagy éppen akrobatikus mutatvánnyá válik. (A *Macskajátékok*ban például a rendrakás azzal fejeződik be, hogy Egérke a telefonzsinórral megkötözi Orbánnét, a *Mizantróp*ban pedig Teca szépelgése fokozatosan válik eggyé a széken való gurulással.) A legkülönbébb szexuális aktusok stilizációja (angolspárgából kiinduló biciklizés az asztal alatt, kézállásban befejeződő önkielégítés a *Henschel*ben) nemcsak szétjátszatja a megmutatott cselekményegységet, de például lehetővé teszi a valódi vegetációnak a naturalista színházesztétika által csak elméletileg proklamált ábrázolását. (Ennek kifordított játéka *A király mulat*ban Blanka szobabiciklizése: az apjával folytatott dialógus közben látható mozgássor a szexualitásra utal, és paradox módon éppen az anyagiságában jelen lévő rekvizitum beiktatása teszi elvontságában erőteljessé és hatásossá a fiatal lány vágyát és a képet.) A *Woyzeck* esetében pedig a mozgáskoreográfiának köszönhető, hogy a színészi testszöveg a dráma naturalista olvasatát is élénk rajzolja. A naturalista törekvésekben betetőző illúziószínház alapelemeinek végletes felerősítése olyannyira a megoldásra, az effektekre irányítja a figyelmet, hogy teljesen az ellentettjébe fordítja a rajta nyugvó hatásmechanizmust. A szerepjátszás a szerepfelvétel, illetve a szerepben-lét megmutatásába fordul, s a kétféle hatásmechanizmus egymás tükrében bír jelértékkel. Ebből a szempontból emblematikus a több Zsótér-rendezésben is központi szerepet játszó díszletelem, a játékteret hátulról lezáró, de egyben meg is kettőző tükörfalnak a használata. A valóság fényképszerűen pontos, egzakt lemásolásának közhelyesen tökéletes eszköze a *Hölgy kaméliák nélkül*ben, de különösen *A patkányokban* egyszerre mutatja meg az előttünk, közöttünk, felettünk mozgó színpadi alakokat, a nézőközönséget és a játék környezetét. Így azonban már nem a színpadi történés

tart (shakespeare-i értelemben véve) „tükröt a természetnek”, nem életünket és valónkat mutatja meg, hanem a színházi helyzetre mint hangsúlyosan önálló, artisztikus világra kell reflektálnunk.

A testjáték szempontjából egyértelműen három előadás emelkedik ki a Zsótér-rendezések közül: a *Rettegés és inség a Harmadik Birodalomban*, a *III. Richárd megkoronázása* és a *Pericles* nemcsak megvilágítja a testszínház központi problematikáját: a különböző színházi jelrendszerek egymáshoz való viszonyát (vö. Fischer-Lichte, 1988), hanem transzparensen mutatja fel az így keletkező test-világok értelmezésének alapvetően kétféle mechanizmusát. Az eddigiekből kiderült, hogy bizonyos esetekben a dráma monumentálisabb képiséggel — tehát látványos és könnyen kódolható, vizuális vagy térbeli jelrendszer(ek) által — kirajzolódó rendezői olvasata „egyértelműsítheti” a színészi játék jelentését. A folyamat azonban fordítva is működhet, és a realista-naturalista mozgáskód szétjátszásán alapuló kinezika kétséges és bizonytalanná is teheti ezt az olvasatot. Amikor például a brecht-rendezésben jelzett lábtartók és kapaszkodók segítségével a szőnyeghez tapadó, saját lábukon járni sem tudó/merő, bogárszerű lények formálódnak előttünk, az emberi test a szó legszorosabb értelmében anyaggá válik a rendező kezében. Az ehhez hasonló esetekben a szöveg nem szemiotizálja a látottakat, azaz a mozgáskompozíció nem szerepre vonatkoztatottságában, csak anyagiságában, jelszerűségében és a befogadói munkára bízva jelenik meg (Fischer-Lichte, 1997f:111-113). Máskor viszont éppen ellenkezőleg a színész a szó legszorosabb értelmében *megtestesíti* nemcsak saját szerepét, hanem egy központi tárgyat, például a *Kréta keresztet*, amelyet a megbélyegzettség jelének a szobalány karjából bátoratlanul formálódó példánya követ. A *zsidó feleség* jelenete összetettségében mutatja ezt a problémát. Az átlátszó ruhába burkolt, tökéletes női test körvonalai először finoman érzékeltetik az áldozat szépségét és nőiességét, majd a test és a végtagok játékból egyre önállóbb életet élő geometrikus formák jönnek létre. A testszöveg függetlenedik a verbalitástól, és önálló műalkotásként kíséri a lélektani realizmus eszközeivel egyre szenvedélyesebben előadott monológot. A férjjel folytatott párbeszéd során a meztelen test, a kiszolgáltatott és védtelen áldozat képeként archetipikusan válik jelentéssé, amit a (Richard Strauss zenéjével végig jelzett Salome-utalást egyértelművé tevő) szőnyegbe csavarás motívuma fejez be.

Ez a jelenet tökéletes kidolgozottságában, a *III. Richárd megkoronázása* viszont az egyértelműen látható, de egészében nem megvalósított megoldások szempontjából lehet példaértékű Zsótér színházára nézve. A testszínház XX. századi történetében az különbözteti meg a realista, a klasszikus avantgárd és a posztmodern paradigmát, hogy a test jelei a

mindennapi élet természetesnek tartott emberi világára vonatkoztatva, egy artistikus, de rögzített szabályrendszer alapján bírnak-e jelentéssel (szemiotizálhatók), vagy pedig pusztán tárgyként képezik részét a színpadi világnak és szerepük nem a jelentés, hanem az érzékekre gyakorolt hatás felől definiálódik (vö. Fischer-Lichte, 1989d: 414-416). *A zsidó feleség* esetében a mozgásjelek az áldozat és a csábítás motívumát egyaránt tartalmazó zenei (és kulturális) idézet kontextusában kapnak jelentést, a Jahn-darabban viszont megtörténhetett volna, hogy a különböző jelrendszerek (egy csodálatos multimediális észlelési élményt kínálva) állandó jelleggel kérdőjelezzék meg egymás jelentését. Itt ugyanis az akrobatikán és gyorsaságon alapuló testnyelv minden eddiginél magasabb szinten és ötletesebben állt készen, a színdramaturgiát pedig nem a képiségre törekvés, hanem az asszociációkon alapuló változatosság jellemezte. Ráadásul a *Woyzecken* kívül ez Zsótér egyetlen munkája, ahol a teljesen meztelen és a fedett férfitest ellentétének szubverzív ereje is meghatározóvá válik. Sajnos azonban sem az összhatás, sem pedig (és ez a Zsótér-rendezések legfájóbb hiánya) az emberi hangok játéka nem érte el a művészetnek azt a fokát, amelynek csíráit — az eltorzított hangzósság és a természetes hangszín ellenpontosásával — Richárd alakjában lehetett észrevenni. A zsótéri testszínház ezen sajátosságaiban tehát kétségtelenül fel lehet fedezni a test posztdramatikus játékának azon sajátosságát, mely szerint „üres” jelként, a szerep által nem determinálva, hanem csak anyagiságában és megformáltságában felmutatva jelenik meg. A hatáscentrikus és önnön perceptuális mechanizmusaink tematizálásával azonos befogadás a *Pericles*-ben egyértelműen a térhasználat eredménye. A vízzel teli kádban, a kád és a fölé eresztett plató között mozgó, illetve az életveszélyes plexin csúszó-guruló színész alakításában jelentős szerepet játszik az, ahogy teste a reális tér empiriájának engedelmeskedik. (Különlegesen ötletes megoldás a kerítőnő megjelenítése: A két hatalmas kitömött, kék színű szivacs-golyóba kényszerített női test felruházható ugyan a másodlagos nemi jegyek hangsúlyos megmutatásának jelentésével, ám a nézői figyelem sokkal inkább arra a mozgássorra irányul, amelynek „struktúráját” egyedül a gravitáció szervezi: hogyan tud a színész erőteljes lendületvétel után arrébb gurulni a vízszintes és lyukakkal tagolt színen.) Ily módon az elhangzott szövegek, a kialakult proxemika, a színek szimbolikájának értelmezésével egyenértékű az a hatás, amit a fulladás előtt fejt a vízből kiemelő, a csuromvizesen hosszú percek át játszó színész reális testéért történő (és persze mindig önmagamból kiinduló és önmagamra vonatkoztatott) aggodás kelt. Ugyanakkor a rendezések többségében és egészében általában létrejön egy vonatkoztatási rendszert, amely szemiotizáltságában szervezi a mozdulatokat, és ezt a szöveg és a játék viszonya sem kérdőjelezi meg.

Jól példázza ezt a köztes helyzetet a Zsótér-rendezések egy sajátos eleme, a színpadi alakok nembeliségének megjelenítése, ami még vár a feminista kritika és a Gender Study alapján dolgozó olvasatokra. Médiaelméleti szemszögből az a (testi jelenlét színházával kezdődő vö. Kékesi, 1998c:21-23) tendencia érdekes, amikor is a test megszabadulhat a polgári illúziószínháznak attól a kényszerétől, hogy a színházi megtestesítés elve az adott társadalom és kultúra által elfogadott (és létrehozott) nemi identitásnak az utánzása legyen. A test- és nemi képek dekonstrukciójának nyomai elvileg minden olyan előadásban fellelhetők, amelyek az illúziószínház jelmezhasználatát, mozgáskódját ütköztetik a testszínház nem csak szerepre vonatkoztatott elemeivel, s ez Zsótérnél néhány esetben különösen fontossá válik. A rendezések nagy részében a másodlagos és szimbolikus nemi jelek játéka a feltűnő. A *Hölgy kaméliák nélkül*ben például a videón bejátszott, klasszikus jelmezben lévő kaméliás hölgy és a szerepét átvevő Armand ellentétében az említett kérdéskör akkor aktualizálódik, amikor a férfi magára veszi a női ruhákat. Kivillanó vállának hosszú nézegetése, a tükörrre szórt kaméliaszín a nemét veszített testiség — a darab tematikájába teljes egészében illő — létrejöttéként és működéseként is értelmezhető, ami általános emberi dimenzióba helyezi a test-szerelem-halál azonosságáról mondott szavakat (és tovább árnyalja a *Varázshegy*ből vett szövegrészek beillesztését). Különleges eset Johanna szerepének férfiszínész által történő megformálása: ez esetben a csere a típussá válás tökéletes eszköze lett volna, ha az alak elsődlegesen a színpadi világ szintaxisában létezne. A meztelen női és férfi test nemi jellegének felmutatásából — talán épp szexuális képi kultúránk feminim jellege miatt — inkább az utóbbira találunk példát, különösen a *III. Richárd megkoronázásának* zseniális testjátékában (a *Woyzecken* kívül például ez Zsótér egyetlen darabja, ahol a teljesen meztelen és fedett test ellentétének szubverzív ereje is meghatározóvá válik).

II.3.3. A nézői befogadás kerete(i)

A *Henschel fuvaros* műsorfüzetében a fiatal rendező művészi törekvései kapcsán „Brecht szellemi örökségének termékeny kisajátításáról” olvashatunk. Nos, az ezredvég színháza és a brechti színházelmélet között folyó élénk párbeszéd középpontjában álló fogalmak a folytonosság jegyében világítják meg a lélektani realizmus és a posztmodern rendezői színház viszonyát. A „gesztikusság” és az „élvezet” számunkra (a társadalmi vonatkoztatottság és felvilágosító jelleg helyett) a jelhasználat formalista sajátosságainak, illetve — Wilson szavaival élve — a „közönség fantáziájába és kritikus pillantásába vetett bizalom” (Wilson, 1998:70) leírása és értelmezése szempontjából lehet tanulságos. Az előbbi a szerep és az azt játszó színész, a darab és az azt értelmező rendező, illetve az előadás és az azt értelmező-

élvező néző viszonyát és annak reflektáltságát elemzi, az utóbbi pedig a befogadói folyamat racionális-tudományos és emocionális-szórakoztató jellege közti feloldhatatlannak tűnő ellentét újraértelmezésére tesz kísérletet.

A kritikák a Zsótér-rendezéseket visszatérő jelleggel ironikusnak, groteszknek, gesztikusnak, jelszerűnek, parodisztikusnak minősítik (pl. Sándor L., 1993:18-24). Ezek az (egymástól erőteljesen különböző) jelzők egyöntetűen a jelhasználat távolságtartó, megmutató, reflexív jellegére utalnak, s ennek az az oka, hogy más dimenzióba kerül a színházi világ azonosításának az a (mimetikus) módja, amit a polgári illúziószínház kódja kínált. Az identifikáció, illetve a megértés feltételeit a lélektani realista játéktípus esetében pszichológiai keretek segítik, a brechti elmélet szerint pedig a színházi kommunikáció sikerét a befogadó társadalmi értékszemelete biztosítja. A gesztikus jelhasználat során a jelhasználat *módja* kerül előtérbe, azaz a színházi szöveg tehát legalább annyira jelölő-, mint jelentérendszerként születik meg a befogadóban (Pavis, 1993:42-46). Ahogy a Zsótér-rendezések esetében is láthattuk: a színészi test, illetve a színpadi tér nemcsak egységében, hanem önálló szegmentumokra bontva és így kimerevítve, művi-művészi voltában hívja fel magára a figyelmet. A rámutató és eltávolító, a jelszerűséget felerősítő színházi nyelv — mivel a valóság felismerése és az érzelmi azonosulás helyett az érzékelést, illetve az intellektuális játékot részesíti előnyben — alapvetően átértékeli a (lélektani realizmus szépségeszménye felől nézve) a színpadi alak és világ egységének, hitelének, szubjektív erejének kategóriáit, azaz az e szokásrenden alapuló befogadói mechanizmusokat. A brechti elmélet a színházi kommunikáció, a megértés garanciáját a befogadó társadalmi értékszemeletében látta biztosítva (vö. Brecht, 1969:286-291). Ugyanakkor az „élvezet” (Genuss) kategóriája többször párosult a szenzualitás és a kritika igényével, azaz az érzékek és az intellektus gyönyörét várta el és kínálta fel nézőinek (vö. Ubersfeld, 1982:127-139). Mint láttuk, az „aisthesis” tapasztalatát Zsótér színháza is eredeti jelentésében, az ember mediális állapota felől, az érzékek tevékenységeként definiálja mind az alkotó, mint a befogadó részéről (vö. Benjamin, 1969; Kloock, 1997:53/74). Kérdés persze, hogy mit szól mindehhez a néző. Képesse válik-e „a megszakítás esztétikájára”, amikor a jelölők játéka nem (illetve nemcsak) a jelentés keresésére szólít fel, hanem teret enged érzékelésünk, észlelésünk szubjektív ritmusának, az elidőzés, a hatás gyönyörének¹⁷⁵. Zsótér előadásai ezen kívül hangsúlyozottan lehetőséget nyújtanak arra az intellektuális játékokra is, amelyet az írott szövegek értelmezése során létrejövő puzzle kirakása nyújt. Ám ennek „elvégzése” csak

¹⁷⁵ Hiszen a média korában „a színházat nem érdekli sem a pszichológia, sem a szociológia, egyedül csak az antropológia.” (Fischer-Lichte, 1993c:27).

látszólag kecsegtet a felismerés biztonságával, a rejtvényfejtés befejezettségének jólesően megnyugtató érzésével. (Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy az értelmezést itt lezáró kritikák — saját és saját magukkal való elégedetlenségüknek hangot adva — a dráma „közhelyes” színreviteléről beszélnek.) Ily módon a Zsótér-rendezések esetében leginkább a megértéshez szükséges „játékba jövésnek” van feladat-jellege¹⁷⁶. Az alkotó és a befogadó viszonya ugyanis ez esetben leginkább olyan energiaáramláshoz, -körforgáshoz hasonlítható (vö. Fischer-Lichte, 1999d), melynek során a színpadról érkező erős, érzéki hatások nemcsak előidézik, hanem igénylik is az értelemalkotás célelvű racionalitását és az asszociációk és gyönyör bátorságához szükséges egyéni fantáziát és örömet.

Zsótér rendezésein tehát egyértelműen kimutathatók a scenografikus rendezés alapvető ismérvei, s ennek következtében a fischer-lichte-i elemzési módszer paradigmaticus példává válhatnak. A módszer produktivitását azonban elsősorban az igazolja, hogy a Zsótér-olvasás stratégiáiban kiemelt szerepet játszhatott a színpadi világ állandó strukturálódása és a jelentésképződés három dimenziója közti viszony megváltozásának jelzése. Zsótér rendezéseiben tehát a puzzle-hasonlat két szempontból értelmezhető. Az a tény, hogy a puzzle képe csaknem kivétel nélkül minden rendezés esetében nemcsak megalkotható, hanem igen erőteljes képiséggel jelentkezik, azt eredményezi, hogy az egyes jelrendszerek (így a testiség és a vizualitás) autonóm lehetőségeinek jelszerű megmutatása és annak szubverzivitása (azaz a peformatív dimenzió) beágyazódik a drámaszöveg egy monumentálisabb képiséggel, tehát látványos és könnyen kódolható (vizuális vagy térbeli) jelrendszer(ek) által kirajzolt, redukáltságában globális olvasatába, ami a szimbólumok nyelvén egyértelműsíti a színpadi világ jelentését-értelmét. A drámaszöveg interpretációján alapuló szcenikai olvasatot ez esetben az a hierarchia biztosítja, amely változó mértékben, de mindenkor létrejön a színházi jelrendszerek között. Azt azonban, hogy a befogadói folyamatban egyértelműen az *ábrázolt* dimenziója váljon dominánssá, a redukált olvasat hangsúlyozott kortársisága és nagyon könnyű kódolhatósága akadályozza meg. Az apró elemek összerakásának intellektuális-racionális rejtvényfejtése mintegy feledteti, a test- és képjáték „öncélú” gyönyöre pedig el-elmosza a kép villámgyorsan megszülető alapkontúrait. Elemzésére tehát alkalmasak lehetnek az ismertetett alteri kategóriák, hiszen a megfigyelt sajátosságok tulajdonképpen a restrikció, illetve a szubverzió esetének figurációiként is leírhatók (vö. II.2.3.2.2.).

¹⁷⁶ „az emberi játékot az jellemzi, hogy valamit játszik. Ezzel azt akarom mondani, hogy a mozgásrend, amely meghatározza, olyan meghatározott rend, melyet a játékos „választ”. (...) Minden játék feladatot jelent az embernek, aki játssza. Úgyhogy viselkedésének céljait pusztá játékfeladatokká változtatja. (...) a játékfeladat vállalása valójában önmagunk játékba hozása.” (Gadamer, 1984:92).

A rendezésekben tehát a korunk mediális állapotát tematizáló perceptuális keret az azonosulás, a megértés és a hatás összetett és csak egymás függvényében érvényes mechanizmusaira és kategóriáira irányítja a figyelmet. Tény, hogy a Zsótér-előadásokban a lélektani (mimetikus) azonosulást segítő *pszichológiai keret* működése mindig csak az értelmünkre apelláló, a „beleélés” nyugalmi állapotát megzavaró *gesztikus keret* reflexiójában létezik. Ugyanakkor az, hogy a felerősített játékmód és az előadások vizuális-akusztikai dimenziója (eltérő módon, de egyaránt) rendkívül erőteljes, érzéki hatást vált ki, és életbe léptet egy, az érzékelési mechanizmusainkkal kapcsolatban álló *mediális-perceptuális keretet*, mely a korunk mediális állapota felől definiálódó „azonosulást” segít elő. Talán éppen az tekinthető a Zsótér-előadások egyik legfontosabb sajátosságának, hogy a befogadás során a három út nélkül válhat a megértés egyaránt érvényes kereteivé, hogy — huzamos ideig — bármelyikük is elsődlegessé vagy kizárólagossá válna. Viszonyuk tehát leginkább az (ön)reflexió és a játék fogalmával írható le. A hatásmechanizmus (azaz a nem csak zsótéri performativitás) leírásához tehát a befogadói folyamat ezen módjait kellene kidolgozni, amelyhez jó kiindulópontot nyújthat a pszichológiai, racionális és mediális keret viszonyát együttesen felmutató, fogalmát pedig összjátékuk felől definiáló brechti gesztikusság alapos vizsgálata.

Az itt megfogalmazott gondolatok leginkább egy, a kortárs magyar színháztörténet szempontjából igen fontos kutatási programot körvonalaznak, amelynek keretében a lélektani realizmus formációinak és az új teatralitás posztdramatikus tendenciáinak kölcsönhatását, másrészt pedig a színházi jelentésképződés pragmatikai dimenziójának leírását és elemzését lehetne elvégezni. A fishcer-lichte-i előadáselemzési módszer ugyanis — mint dolgozatunkban elméletileg és történetileg is bebizonyítottuk — ez utóbbi szempont kidolgozására nem, csak jelentőségének jelzésére képes.

III.

ESETTANULMÁNYOK

III.1. Késő-avantgárd „mássház”

(Shakespeare: *Romeo és Júlia*

Független Színpad R: Ruszt József

Izotópiaszint: Egy jelrendszer: kinezika¹⁷⁷)

A háború utáni német színháztörténet egyik legjelentősebb fordulatának kétség kívül a nyugat-német színház hetvenes éveit elsődlegesen meghatározó „új képiség színháza” tekinthető (Rühle, 1976:224-233). A Günther Rühle által elemzett és elsősorban olyan díszletművészek és rendezők munkásságához kapcsolható jelenség, mint Wilfried Mink, Peter Stein, Klaus Michael Grüber, az érzékiséget állította a színházi kommunikáció középpontjába. A hatvanas évek dokumentarista purizmusával szemben ezek a képiségre építő színpadi megoldások a színházi nyelv nonverbális dimenziójának interpretáló erejére irányították a figyelmet. Magától értetődő hát, hogy a kortárs színházi törekvések horizontjából kétszeresen is különös jelentőséggel bír ennek a rendezői irányzatnak a vizsgálata. Egyrészt természetéből adódóan párhuzamba állítható az önmagát az ember mediális állapota, érzékelési-észlelési struktúrája felől (is) definiáló posztdramatikus tendenciákkal, másrészt viszont — ismerve az említett rendezők munkáit — a vizsgálat során pontosan az olyan, túl gyakran és túl reflektálatlanul használt kategóriák különböző formációi közötti különbségek megfogalmazásának szükségessége kerül előtérbe, mint a teatralitás, erős vizualitás, érzékiség.

Esetünkben a Günther Rühle által megfogalmazott irányzat azért bír különleges jelentőséggel, mert talán az utolsó olyan színházi tendenciáról van szó, amelynek sikerült összeállítani a szótárát és nyelvtanát (mely az *SDT3* példaelemzésének alapját is képezi). A Ruszt-rendezés vizsgálata során — a fischer-lichte-i példaelemzés logikáját szorosan követve — arra keresünk választ, hogy a rendezés mennyiben tartozik az új képiség színházának irányzatába. A „példaelemzés példaelemzésével” elsősorban a fischer-lichte-i megközelítésnek az alkalmazott módszerből következő előfeltevérendszerét kívánjuk rekonstruálni, és annak a munka produktivitását befolyásoló faktorait emeljük ki.

Fischer-Lichte a rühlei elemzésből a kinezikus jelek bizonyos típusainak jellegzetes használati módját és (ezzel összefüggésben) egy addig szokatlan színpadkép-fajta kialakulását emeli ki. Ellentétben a polgári illúziószínház kinezika-kódjával (ahol ezeknek a jeleknek

¹⁷⁷ Jelen írás első változatát lsd. Kiss, 1997.

elsősorban az volt a funkciójuk, hogy az alakok érzelmeit, a bennük lejátszódó lelki folyamatokat mutassák meg, illetve a nyelvi jelek által közvetített érzéseket illusztrálják vö. Fischer-Lichte, 1988) itt elsősorban a személyek *közt* létesült — tehát az egyes helyzeteket, kapcsolatokat megvilágító — interakciós viszonyok kerülnek a középpontba. Ennek megfelelően az alábbi jeltípusok alkalmazása válik hangsúlyossá: „1. A színésznek a drámai alak alapgesztusaként értelmezett testtartása; 2. A színpadi alakok csoportosítása, mindenekelőtt a.) a színpadi alakok térbeli és egymáshoz viszonyított elhelyezkedése, illetve b.) a közöttük mind vertikális, mind horizontális síkon megmutatkozó távolság, 3. A színpadi járás; 4. A rekvizitumokkal való játék” (SDT3:187). Az „egy új képiség színházának” meghatározása tehát a tér és a kinezika bizonyos jeleinek, illetve a színházi jelek szubjektum-szintjén történő alkalmazásának jelentőségét hangsúlyozzák Mivel azonban a kinezika jelei szoros kapcsolatban vannak mind a külső megjelenés, mind a tér jeleivel, e két jelrendszernek a rögzített szempontokból történő vizsgálata sem mellőzhető.

A Független Színpad műhelymunkájának első darabjában¹⁷⁸ az előadás első percétől kezdve feltűnő bizonyos megszokott színházi elemek hiánya. A legfeltűnőbb a tér és a színészi megjelenés jelrendszerébe tartozó elemekről lemondás aktusa, de — mint látni fogjuk — , mivel ez a korlátozott jelhasználat az előadás koncepciójának lényeges pontját érinti, a használt jelek működésében is központi szerepet játszik. Kezünkben számozatlan jeggyel lépünk be a kamaraszínház nézőterére, és rögtön szembeötlik a teljesen szokatlan térkonceptió: egy téglalapalakú, a futópálya és a cirkuszporond képét egyaránt felidéző szőnyeg körül foglalhatunk helyet, ahol a színészek a játéktér egyik szélén „szinte köztünk” ülnek. A Shakespeare korát ismerő nézőnek eszébe juthat a Globe színpada, ahol a „pennys” közönséget és a színészeket térben szintén nem választotta el semmi, ám az, hogy a szelekció több jelrendszerre is kiterjed, ellentmond a historizálásnak. A hetvenes évek magyar amatőr mozgalmában megszokott, hogy a játszó utcai ruhája, sminkje, frizurája válik színházi jellé, és egyetlen szék kivételével nincs anyagiságában is díszletet jelölő díszlet, egy vörös sáltól és lepedőtől, néhány törtől, egy háncskosártól, és egy kalaptól eltekintve nincs a realista-naturalista jelhasználatban megszokott rekvizitum. A Ruszt-rendezés tehát elhagyja az illúzióteremtő kellékét, és a színész és a néző közötti kommunikációra koncentrál.

A játék nem a színpad lassú elsötétülésével, vagy gonggal, hanem egy proxemikus jellel, a színészek felállásával kezdődik. A helyzetváltozás jelentésértéke óriási, hiszen az

¹⁷⁸ Shakespeare: *Romeo és Júlia*. F: Mészöly Dezső, J: Papp János, Játékmester: Kováts Kristóf, R: Ruszt József, Sz: Honti György / Szolga, Kolti Helga / Júlia, Fehér Júlia / Dajka, olasz Ágnes / Capuletné, Kaszás Géza / Mercutio, Németh Gábor / Escalus, Juhász Károly / Benvolio, Both András / Tybalt, Bagó Bertalan / Romeo, Kalocsai Miklós / Lőrinc barát, Janik László / Baltazár, XXX / Montague

állók oppozícióba kerülnek az ülő nézőkkel, s ettől a pillanattól kezdve olyan emberekké válnak, akik készek a „színházcsinálásra”. A színház születésének azonban a prológusban lehetünk tanúi¹⁷⁹:

Nyelvi jelek

Kinezika

	<i>Escalus</i>	<i>Többi alak</i>
“A szép Veróna ...	Előre lép, fél térdre ereszkedik, széles mozdulattal, mindkét karjával körbe mutat, feje követi a karját.	Hátul állnak, előre néznek.
E két szerelmes ...	Jobb és bal kezével hátra mutat, előre néz	Romeo és Júlia egy lépést előre lép.
Néző, ...egész.”	Feláll, végignézi a nézőkön, visszalép.	Visszalépnek.

Tehát a színész az első nyelvi jel elhangzásakor (oppozícióba kerülve a többi színésszel) veszi fel X szerepét, s ettől kezdve, bekerülve a színház viszonyrendszerébe: farmeröltönye jelmezzé, festetlen arca és teste maszkká, „természete jellé, léte jelentéssé válik” (*SDT1*:195). Ez történik a Romeót és Júliát játszókkal is: amikor előrelépnek, színházi jellé válik a testük, a külsejük, a tér, amiben mozognak. A proxemika e jelei tehát jelen esetben nem kevesebb jelentéssel, mint a színész és a néző elhatárolásával, a (nem goffmani értelemben vett) fiktív-színházi keret megszületésével bír.

A jelmezek vizsgálata során — a kortárs öltözködési stílust interpretálva — a következő viszonyok fedezhetők fel. Lőrinc barát egyértelmű (privát) oppozícióban áll a többi szereplővel, hiszen az illúziószínház kódjába is beillő barátcsuha az egyetlen olyan jelmez, mely világosan jelzi viselője foglalkozását, s ezzel erőteljesen hangsúlyozza e „munka”, életforma konnotációját. A többiek közül Capuletné, a dajka és Escalor alkot csoportot. Júlia anyja fekete, elegáns, modern de a szolidabb kosztüme és körömcipője egy, a társadalomban megállapodott, biztos és kiegyensúlyozott státusszal bíró nőalakot jelez. Jelmezének finomsága, eleganciája (privát) oppozícióban áll ugyan a mályvaszínű (a rekvizitumokat nem tekintve ez az egyetlen élénk szín a színpadon), „avantgárd”, nagy, bő ruhát viselő dajkával,

¹⁷⁹ Ebben az esettanulmányban a szekvenciaprotokoll problémáiról mondtak illusztrálásának okából mi is élünk ezzel a megoldással (vö. II.1.1.0.).

és bizonyos szempontból a *farmeröltönyös Escalorral* is, ám a kornak megfelelő öltözködés, illetve a hagyományos öltönyviselet szintén a társadalomban betöltött stabilabb szerepet konnotálja. Hármójukat (Lőrincsel együtt négyüket) a jelmezük jelezte felnőtttség köti össze. A színészi külső jelrendszerén belüli eltérés foka azonban minimális (Lőrinc kivételével sem a maszkot, sem a frizurát illetően nem különböznek lényegesen a fiataloktól), s ezért kérdés, hogy a jelként felfogott színészi tevékenység, s ezen belül az elsősorban vizsgálandó kinezika jelei alátámasztják-e az oppozíciók és ekvivalenciák fenti rendszerét.

A térkezelés kapcsán kifejtett koncepció, a jelek nagy részéről való tudatos lemondás ezekre a jeltípusokra is érvényes. Konkrét díszlet csak kétszer látható a színpadon: az egyik egy hétköznapi szék, amit Capuletné hoz be és visz ki, amikor rajta ülve közli lányával Páris házassági ajánlatát. A konkrét tárgy beiktatása okán (a szülő-gyerek viszony, a különbség jelzésén túl) egy komplexebb oppozícióba kerül az álló vagy a földön ülő dajkával és főleg Júliával, ami anya és lánya jellemének, életútjának másságára és e különbség áthidalhatatlan voltára utal. A másik díszlet egy vörös lepedő, amely a búcsújelenettől kezdve állandóan a színpadon van, először a nászágynak, majd a Lőrinc baráthoz futó Júlia kendőjét, ismételten Júlia ágát, s végül a szerelmesek kriptáját jelezve. Ez a vörös lepedő elsősorban amúgy is igen tág konnotációs mezejű színe miatt tér el a (színpadi füsttel még fokozottabban) sötét tónusú színpadképtől, és lesz ekvivalens egy központi szerepet játszó rekvizitummal: a Mercutio nyakában lévő kendővel. A vérszínű kendő egészen a végzetes vívójelenetig a nyakán van, először megkötve, majd közvetlenül az erkélyjelenet előtt, a bálból részegen hazafelé tartva kibontott állapotban. A vívójelenet elején jobb kezében törrel, bal kezében a kendővel érkezik, s a két tárgy egészen a gyilkos döfésig csak együtt látható, majd miután a tör kiesik a kezéből, a kendőt a szívére szorítva hal meg. A „játszik a halállal”-szófordulatot merevíti képpé a Mercutio életfelfogására utaló gesztusjel és rekvizitum-kombináció: a vívás előtt először a hőség miatt legyezgeti magát a kendővel, később (amikor Tybalt szól hozzá) az arcát fedi el vele, majd a fején hagyja, s végül kibuggyanó vérként szorítja sebéhez. A kendő vörös színe és az összes többi jelhez való viszonya miatt a halál közelségére utal, s ezzel a jelentéssel a lepedő is felruházzható (Romeo például minél közelebb kerül halálához, annál teljesebb testtel ül, illetve fekszik a színpad közepén fekvő, tetszhalott Júlia alatt lévő lepedőn).

A halál a darab valamennyi szereplőjét megérinti: Tybaltot kezdettől fogva a bosszú éltette, ölni akart, ölt s meghalt; a dajka és Lőrinc barát élemedettebb koruk miatt már találkoztak a halállal; a szülők, a herceg saját véreiket veszítik el. A két rekvizitum által összefűzött Romeo, Júlia és Mercutio életében azonban a halál egy a felnőtté válással, egy

annak a megsejtésével, hogy a felnőtt-létben nem őrizhető meg a fiatalság szenvedélye, életlátása, teljességigénye: ők hárman azok, akiknek megadatik, hogy éppen halálukban őrizhessék meg fiatalságukat, s így nyerhessenek új életet. S így válik Ruszt *Romeo és Júliája* a fiatalság darabjává, amelyben nem az öregek ellenségeskedése, nem a bosszú fontos (Montague és Capulet a nézők közül, pusztá hangként szólal meg és csak azokban a részekben, ahol dramaturgiailag nem lehetett „jelenlétüktől” eltekinteni), hanem a Mab királynő semmisségére és álom-voltára ráébredés pillanata és mikéntje — Romeo és Mercutio összekapaszkodva, szemükben és arcukon a döbbenet kifejezésével mondják: „Hisz mindez semmi, / Úgy van, mindez álom.”¹⁸⁰ — , és amelyben végül is az összes szereplőben az a közös, hogy fiatalok¹⁸¹.

A rendezés globális értelmét a leglátványosabban, képileg a kinezika jelei közvetítik. A mimika és a gesztus szempontjából kétféleképpen csoportosíthatjuk az alakokat. Vannak, akiknél ilyen egyéni, csak rájuk jellemző gesztusjelet nem fedezhetünk fel (tehát csak szöveget kísérő, alkalmi vagy konvencionális mozdulatokat és mimikát használnak, mint például Capuletné, Escalus, Baltazár), ami azt jelentheti, hogy ők tulajdonképpen csak dramaturgiai funkciójukban léteznek az előadásban (például az Escalust játszó színész mondja a Prológus szövegét is). A többiek ebből a szempontból hangsúlyosan graduális oppozícióban állnak velük. Mercutio, Tybalt, Benvolio figurájához hozzá lehet ugyan rendelni egy-egy jellemük lényegét megmutató alapesztust vagy arckifejezést, mely az egész mű folyamán jellemző marad (így Benvolionak mind az arcjátéka, mind gesztusai túlzóan játékosak, hangsúlyozottan a nyelvi jeleket kísérik; Mercutio tiszta és néha gúnyosan mosolygó arcához kissé flegma, hirtelen és játékos mozdulatok tartoznak; Tybalt pedig éppen komor és sötét tekintetével, mosolytalanságával és neutrális gesztuskódjával áll ellentétben velük, ezzel is éreztetvén, hogy a bosszú a fiatalok közül egyedül neki lételeme). Ezzel szemben a két ifjú szerelmes, a dajka és a barát figurájára egy változó, illetve sokoldalú mimika- és gesztushasználat jellemző.

Romeo első megjelenésekor fejét egyik kezére támasztva, semmitmondó tekintettel, egykedvűen darálja szövegét és szinte valamennyi gesztuskombinációjának befejező jele a vállvonogatás. Egy gyereket látunk magunk előtt, aki még csak hallott az életről, akinek még csak beszéltek és beszélnek a „dolgokról”, de saját maga még nem szenvedte meg. Változás csak a Rózával kapcsolatos szövegrészeknél van, itt mind gesztusai, mind hanglejtése és hangsúlya karikírozóvá, mintegy a szerelmi vallomás hagyományos, deklamáló stílusának

¹⁸⁰ Shakespeare *Romeo és Júlia* című darabjának szövegét Kosztolányi Dezső fordításában idézzük.

paródiájává válik. Az első természetes rezdüléseknek a bálon, Júlia megpillantásakor (gyermeki rácsodálkozás) és személyének felismerésekor lehetünk tanúi, amikor is arca félig bosszúsan, félig fájdalmasan eltorzul, és bal kezével a hajába túr. Az erkélyjelenettől kezdve Romeót a szerelmes ifjú gyermeki, az élet új és eddig ismeretlen jelenségeire rácsodálkozó mosolya jellemzi, gesztusai finomabbak lesznek, mozdulatai és mimikája azonnal, minden gondolkodás és kontroll nélkül reagálnak pillanatnyi érzelmeire. Mercutio halálát is Romeo hirtelen mozdulata okozza, hiszen a vívó felek közé ugorva barátja miatta nem tudja hárítani Tybalt halálos döfését. A rázúduló csapásokat nem képes felnőttként elviselni, s e jellemvonása vizuálisan jelenítődik meg: Tybalt halálától kezdve szinte végig a földön ül és fekszik, s hol Lőrinc barát, hol a dajka, hol Júlia ölébe fúrja fejét. Változás akkor következik be, amikor értesül Júlia haláláról. A heves mozdulatokat, kitörő zokogásokat egy egészen más, nyugodtabb, érett és beletörődő gesztusrendszer váltja fel: Romeo a színpad közepén a vörös lepedőn fekvő Júlia mellett ül, s így veszi meg a mérget a patikáriustól, halálakor teste egyetlen görcsbe rándul, arcán pedig a fájdalomtól és enyhe gúnytól eltorzulva újra megjelenik az erkélyjelenetből ismert szerelmes mosoly.

A gyermekből felnőtté válás gyorsabb folyamata figyelhető meg Júlián, aki anyja mondatától kezdve („Gondolnod kell a házasságra, lányom.”) komolyan veszi az életet. Egy határozott, fiatalosan türelmetlen, saját sorsát irányítani kívánó lány kéri meg az erkélyen Romeo kezét. Arcán a bizalom és a határozottság mellett azonban újra és újra megjelenik egy kérdő, jövőt kutató tekintet. Nagyon sajátos a búcsúzás rendkívül sokatmondó, stilizált gesztusa: a jobb kéz mutatóujjával ajkától alulról felfelé, kis félkörben Romeo felé indított mozdulat, amelyben egyszerre van jelen a csókküldés és a távozásra felszólítás intenciója. Az erkélyjelenetnek ez a kézmozdulata ismétlődik meg a búcsújelenetben is, de a tiszta mosolyt ott könnyek kísérik, és a két fiatal a színpad két végében áll. A Páris-sal tervezett esküvő híréből kezdve azonban Júlia gesztusrendszerében megjelenik egy új jel: az egyre gyakoribbá váló, ideges, pótcselekvésszerű hajhátrasimítás, amelyet egy erőszakosabb, kétségbeesett eltökéltséget sugárzó, néha merevebb mimika kísér. Ez a Júlia öngyilkossága pillanatában nemcsak szerelmének végleges elvesztésével, de azzal is szembesül, hogy ebben a világban nem lehet úgy irányítani a sorsunkat, ahogy mi gondoljuk, legalábbis csak az emberi erő és az őszinte elszántság kevés hozzá.

Ugyanerre jön rá Capuleték kriptájában Lőrinc barát. Gesztusaira és mimikájára elsősorban az erősen konvencionális jelek (a derekát fájlalva tapogató öregember, a szakállát

¹⁸¹ A rendezői interpretáció szinte teljes egészében megfelel a darab Géher István-féle értelmezésének (vö. Géher, 1991).

simogató gondolkodó) használata jellemző. Egy gesztusban, a hajhátrasimításban azonban megegyezik Júliával, hiszen tulajdonképpen csak ők ketten szerveznek és tesznek valamit az ügyért. Az így jelzett idegi túlfeszítettség akkor oldódik fel, amikor a mű végén, a történetekről beszámolva, a „De hirtelen egy zaj ekkor futni késztet” mondatnál kezét a homloka felé közelítve az egész ember megmerevedik, maga elé mered, s szövegét csak rövid szünet után folytatja. A tizenöt éves Júlia halála előtt dőbber rá, hogy nem irányíthatja sorsát, a barát pedig ebben a pillanatban ébred rá, hogy gyengeségeink, ember-voltunk jelölik ki tetteink, lehetőségeink határát. Ezért kiált — ellentétben az első rész baráti megszólításával — kétségbeesetten segítségért Szent Ferenchez, s ezért legyint és fordul el keserű sóhajjal a hercegtől, amikor emberi törvényről beszél.

A jellegzetes gesztus- és mimikahasználat legjobb példája a dajka, aki első látásra talán csak a komikus hatás zálogának tűnik, amire jelmeze, harsánysága, mulatságosan túlzó mozdulatai, szinte eltorzított és így ki-kimerevített arcjátéka nem is cáfol rá. A Független Színpad dajkája azonban egy érett, az életet józanul szemlélő és azt nagyon mélyen ismerő asszony. Már jelmeze, a nagy és bő szoknya miatt is ekvivalencia-viszonyban áll Júliával. Az azonos jegy a nemiség kiemelt szerepét konnotálja, amit nemcsak a dráma szövege, és mégcsak nem is a darab gesztusnyelvének azon jellegzetessége támasztja alá, hogy a testiségre utaló nyelvi jeleket mindig félreérthetetlen gesztusjelek kísérik, hanem az első rész utcai jelenetének az a része is, amikor Romeo Júliának küldött üzenetét hallgatva lehunyt szemmel, csókra várva hajol az ifjú felé. Szerelemre és boldogságra vágyik, hiszen ha valaki, hát ő ismeri az élet kegyetlen oldalát. A darab folyamán négy alkalommal valami merev, rémült sőt iszonyodó kifejezés ül örökké nevető, és bolondozó arcára: amikor halott gyermekéről beszél, amikor Tybalt halálának hírért viszi Júliához, amikor a fájdalomtól ölébe hanyatló Romeónak mondja, hogy „Ej úrfi, egyszer mind meghalunk”, végül pedig amikor — és ettől kezdve állandóan jelen van arcán a kifejezés — Júlia feje felett összecsapnak a hullámok. A halál iszonyatát és hatalmát ismeri a dajka, ettől akarja megóvni a lányt, amikor azt tanácsolja, hogy menjen Párishoz, és talán ezt érzi meg akkor is, amikor ezzel az arckifejezéssel teljesíti Júlia kérését és nem marad szobájában az esküvőt megelőző éjszakán.

Mielőtt rátérnénk a proxemikára, feltétlenül foglalkozni kell a két főszereplő (és Lőrinc, illetve a patikárius) intencionális gesztusaival. A gesztusjelek egy speciális csoportját képezik ezek a pantomimszerű elemek, amelyek a darab kontextusában központi szerepet betöltő, de konkrét anyagságukban nem jelenlévő, csak jelölt rekvizitumokra és díszletekre vonatkoznak: Júlia törére, illetve a két mérget tartalmazó üvegcsére. Az egymáshoz szorított ujjú, nyitott tenyér oppozícióban áll a konkrét törökkel, s e jelösszefüggés módosul a nem

létező rekvizitumokkal elkövetett öngyilkosság mozdulatával: a szerelmesek mintegy tükörként néznek tenyerükbe, majd lassú, ívelt, simogatásra emlékeztető mozdulattal „issza ki” a mérget az egyik, „szúrja le” magát a másik. Szemben a valódi törökkel elkövetett erőszakos tettekkel ez a halál légiessé, megfoghatatlanná válik, mintegy jelezve a Mercutio által „halálra karmolás”-nak nevezett kisszerű, illetve az életet és a fiatalságot konzerváló vég közötti különbséget.

A proxemika jelei közül a térbeli helyezkedés azért kap hangsúlyozott szerepet, mert — ahogy ezt az elemzés elején említettük — a szőnyegszerű, egysíkú színpad a díszletek hiánya folytán semmilyen segítséget sem nyújt a tér vertikális tagolásához: mindent a színész teste jelenít meg. Nos, ezen a szőnyegen négy magasságban helyezkednek el a játszó: fekszenek, ülnek, térdelnek és állnak, s az így megjelenített függőleges helyzetváltozás jelei absztrakt voltukkal hívják fel magukra a nézői figyelmet.

A síkváltásra és annak értelmezési lehetőségeire legjobb példa az erkélyjelenet és a búcsújelenet, illetve a két szerelmes vertikális elhelyezkedésének változása a darab két részében. A hagyományos színpadon elsősorban magát a cselekvést (például a ténylegesen hágcsót mászó Romeót) látjuk, addig itt a tényleges viszonyváltozás, a belső, emberi folyamat jelenítődik meg. A második részben Tybalt halálától kezdve a szerelmesek szinte végig a földön vannak, mintegy illusztrálva, hogy az első haláltól kezdve mindketten a sors egyre könyörtelenebb csapásai alatt görnyedve, a véletlennek kiszolgáltatva próbálnak tenni valamit. Az „Üzenj nekem minden nap,...” mondatról kezdve lassan, félig ülve, félig fekvé távolodnak el egymástól, Júlia a lepedővel a kezében a színészek felé jobbra, Romeo a szőnyeg másik végén, vele ellentétes irányba, balra. A nászéjszakán a két ifjú házas még úgy alszik egymás mellett a vörös lepedőn, mint két gyerek, az igazi egymásra találás képe azonban a kriptá halotti nászágya, amikor már egymás mellett és egymást átölelve, a „kanonizált” szerelmi pózban fekszenek ugyanazon a lepedőn. Ez csak egy példa volt a szereplők vertikális és horizontális elhelyezkedésének bemutatására, de a darab szinte minden jelenete felbontható több kimerevíthető és a szereplők közötti éppen aktuális érzelmi-gondolati viszonyt a lehető legpontosabban érzékeltető képre, amelyek — ahogy az előbbi példán is láthattuk — az őket követő képekkel ekvivalens és oppozitív viszonyba kerülve módosítják egymás jelentését. (Így válik egyre világosabbá Lőrinc és a dajka viszonya, akiket ugyan sok jegy: a jelmezhasználat, egy-egy ekvivalens gesztus, például Romeo fejbevágása összefűz, de a Lőrinc cellájában zajló jelenet végén a dajka és Romeo a földön ülve némán figyelik a közöttük álló és kétségbeesetten gondolkozni próbáló barátot, ezzel is kifejezván, hogy a dajka csak eszköz lehet a szerelmesek segítésében, míg gondolkodásra csak a barát képes.)

Mivel a szereplők nagyon sokat vannak egyedül a színpadon, igen jellegzetes a proxemikus jeleknek a szubjektum szintjén való működése. Júlia a második rész „Robogjatok, parázs-patájú mének, ...” monológja előtt némán előrejön, és hangsúlyozott lassúsággal beül térdben behajlított és így szétterpesztett lábai közé. Ettől kezdve egészen addig, míg ki nem issza a barát altatóját, és fel nem veszi a konvencionális halotti pózt, minden mozgása ebből a „nászagyba vágyom”-alaphelyzetből indul ki és ide tér vissza. A sok önmagában is értelmezhető kép azonban komplex egészet alkot. Azt, hogy ne állóképek statikus egymásutánja jöjjön létre (az előadás dinamikusságán, a pergő jelenetezésen túl) az olyan egész teret kihasználó képek, mint a vívás (úgy a Mercutio és Tybalt közti, mint a vívasként megjelenített Mercutio és Romeo közti szópárbaj), vagy az Escalus megjelenéseire jellemző tablók (például a herceg közepén, a halott Mercutio hátán fekvé jobbra elől, fölé hajolva Benvolio, a halott Tybalt hasonfekvé baloldalt hátul, mellette Capuletné és a dajka), illetve azok a jelenetek akadályozzák meg, amelyekben a verbális jelek a színpadon történő járást kísérik. Van, hogy ez a mozgásforma tényleg csak a helyszínt imitálja, de van olyan eset is, amikor a járás konkrét geometriai formát ír le, aminek absztrakt jelentés tulajdonítható. Ilyen az első jelenetek egyike, amikor Romeo körbe-körbe jár a vállát fogva mögötte haladó és vele egy ütemre lépő Benvolióval, aki arról akarja meggyőzni, hogy hagyjon fel a búskomorsággal, és menjen el a bálba. Itt a körforma, a járás hangsúlyozott ütemessége és az, hogy Romeo végül megszakítja ezt a ritmust, és társáról tudomást sem véve, egyedül folytatja útját, flegma kamaszságát és a két szereplő viszonyát mutatja meg. Talán az egész darab legfilozofikusabb része a patikárius/Romeo jelenet¹⁸². A feketébe öltözött patikárius lassú körbejárása és az üvegcsé átadását követő, áldásszerű mozdulata jelzi, hogy egész életünk a halál jelenlétének tudatában zajlik, ahol a biztos kezdet és vég mintegy keretét alkotja minden cselekvésünknek, és ahol van, akinek az a sorsa, hogy a halál vágyott és megnyugvást kínáló „atyai kezét” is megismerje.

Az elemzett részletek csak töredékét alkotják annak a professzionálisan megkomponált műnek, amelynek szintaktikája egyértelműen megfelel az „új képiség színháza” kódjának. Kétségtelen az is, hogy a nonverbális jelrendszerek dominanciája miatt ez az előadás is bizonyítja: a magyar színháztörténetben az elsősorban a Grotowski-féle szegény színház *kezdte el a modern színház* eszméjétől megtermékenyülő alternatív mozgalmak jelentős szerepet játszott a színházi nyelv *színházi nyelv* interpretáló erejének bizonyításában. Ugyanakkor kétségtelen, hogy ez az előadás pontosan azt a színes és az új piktorializmusra emlékeztető képi-érzéki élményt nem nyújtja, amelyet például Mink pop-art díszletei hívtak elő (vö. Rischbieter, 1999:117-137). A fischer-lichte-i

¹⁸² A jelenet verbális és proxemikus jeleinek szekvenciaprotokollját az 1. sz. melléklet tartalmazza.

példaelemzés a rühlei leírásnak csak azt a részét, dimenzióját tudta használni, ami módszernek erőssége: az, hogy a leírás alkalmazható volt egy vele hatásában *nem egyező* rendezéstípusra is¹⁸³, világosan mutatja a pragmatikai dimenziónak az *SDT* szemiotikai keretein belül tematizálhatatlan voltát.

¹⁸³ A hatás szempontjából a jelzett irányzat sokkal több rokonságot mutat az új teatralitás rendezéseivel (vö. Kékesi, 1998:86), a különbségek és hasonlóságok e játéka pedig leginkább a magyar színháztörténet sajátos fejlődési útját bizonyítja.

1. sz. melléklet

Romeo/patikárius jelenet

(szekvenciaprotokoll)

Nyelvi jelek

Proxemika

Patikárius

Romeo

„Ki szólított?

Feláll a játszó-
sorában.

Jöjj csak ...

Lassan körbejárja a
színpad közepén ülő
Romeót /és Júliát/.

vedd el ezt!

Megáll Romeo
mellett.

Keverje ezt ...

Előrelép, körbemutatja
a az üvegcsét imitáló
kézfejét.

Ha hús ...

Átadja a port.

De mérgező ám ...

Előrehajol Romeo
felé

Kezével magához
húzza a patikárius
felsőtestét, ül.

Ereggy csak:

Felegyenesedik

Elfordul tőle.

ételt végy és gömbölyödj!”

Jobb kezét Romeo
fejére téve, mintegy
megáldja, majd
kimegy.

III.2. A lélektani realizmus formációi¹⁸⁴

(Csehov: *Ványa bácsi*)

Radnóti Miklós Színház R: Valló Péter

Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház R: Szász János

A dramatikus szöveg scenikai transzformációi)

Míg a Ruszt-rendezés esetében hangsúlyozottan a módszer példaelemzését hajtottuk végre, a következőkben nem az elemzési módszer előírt interpretációs szabályait követjük, hanem az alkalmazásukból következő kérdésfeltevések alapján vizsgáljuk meg a Csehov-darab két rendezői interpretációját. Míg a hetvenes évek nyugat-német színházi kultúráját azok a kérdések határozzák meg, amelyeket a scenikai festés, a képiség implicáltak, addig a kilencvenes éveket a posztdramatikus / dramatikus színház ellentéte, illetve a (legfiatalabb rendezői esztétikákat jellemző) *Konzeptregie / Schauspielerregie* antinómiája¹⁸⁵ (is) definiálja. Az utóbbi megkülönböztetés persze sokkal inkább rákérdez, mintsem elmélyíti az oly népszerű (és legalább annyira összetett, mint amilyen kevésbé meghatározott) „realista” / „nem-realista”, vagy színész- / rendezőcentrikus színház közti ellentétet. Ezt bizonyítják például a hagyományos realizmus „vadjával” nemigen illethető Thomas Ostermeier előadásai is, amelyekben az önmagát „színészedzőként” definiáló rendező a meyerholdi biomechanika produktív továbbgondolását tartja munkája kulcsának. Ha előadásait ebből a szempontból vizsgáljuk, észrevehetjük, hogy a rendezői koncepció, az írott darab interpretációjának meg- és ottléte egy pillanatil sem kérdőjelezhető meg. A scenikai értelmezés a színészi mozgásban artikulálódik, ami azonban hatással van a színház többi jelrendszerére (elsősorban a zenére és a térre), s ennek következtében a színházi jelentésképződés, illetve a születő színházi atmoszféra csak a különböző elemek korrespondenciajelentéseként, illetve összhatásaként elemezhető. Az antinómia másik pólusaként emlegetett Stephan Bachmann esetében a koncepció megvalósításának kiindulópontja sokkal inkább a tér: ez esetben a színészi játék meg- és feldolgozott testként emelkedik be a színpad világába. A különbség tehát nem a színházi nyelv önállóságának, az előadás vizuális és akusztikai dimenziójának értelmező-, illetve a színész alkotó erejének és szerepének megítélésében, hanem a színházi jelrendszerek viszonyában keresendő. Ily módon a (hagyományosan) a történet és a drámai alakok

¹⁸⁴ Jelen tanulmány első változatát lsd. Kiss, 1998.

¹⁸⁵ A jelzett két rendezői beállítódás még nem artikulálódott olyan tudományos és egzakt formában, mint a posztdramatikusság jelensége. Az azonban, hogy a legfiatalabb és egyre fontosabb státuszba kerülő fiatal rendezők és színészek (pl. Wokalek, 1999; Ostermeier, 1999) számára e két fogalom termékenynek bizonyul, és a különböző előadásokban, beszélgetésekben, interjúkban reflektálnak rá, illetve hogy az 1998-as és 1999-es

értelmezése köré szerveződő rendezések esetében az elemzés kérdéshorizontját (és az alakítás „hitelének” magyarázatát) az (is) határozhatja meg, hogy milyen szerepet játszik a színpadkép és a mozgás.

Csehov drámái kétségtelenül a magyar színházi hagyomány legerősebben kánonalkotó szövegei közé tartoznak — Alföldi, Ascher, Harag, Horvai, Paál, Telihay, Szász, Székely, Zsámbéki, Valló (és a névsor minden valószínűség szerint bővülni fog) rendezéseinek befogadástörténete, a legendás sikerek, a szakmai díjak és a hangos viták jelzik, hogy ezek az előadások akár egy, a magyar színháztörténet elmúlt évtizedeit feldolgozó munka fejezetcímeivé is válhatnak. Éppen ezért feltűnő az igen gazdag előadásanyagra reflektáló hazai kritikának az a vonása, hogy a színházi jelentésképződés szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenziójának elemzését egyértelműen az első túlsúlya és (változó mértékben) az utóbbi kettő háttérbe szorulása, illetve teljes hiánya jellemzi. Az elmúlt két színházi évad Csehov-bemutatóit nagyobb lélegzetű, az elemzés igényével megközelítő írások kérdéshorizontjába azonban a scenikai újra-olvasás és a kanonikus(nak vélt) értelmezés (vö. „az orosz élet tragédiája”) közti párbeszéd tematizálásán kívül meglepően szervesen épül be a színházi jelhasználat vizsgálatának igénye. Ez pedig a legtöbb esetben a magyar színházi hagyományt alapvetően meghatározó lélektani realizmus kortárs formációinak reflexióját jelenti, amire éppen az előadások sokszínűsége ad lehetőséget¹⁸⁶. A sztanyiszlavszkiji gyökerű játéktradícióval szinte elválaszthatatlanul összefonódó dramatikus szövegek scenikai olvasataiban ugyanis mindig is tág tér nyílik arra, hogy a színház nyelvén tematizálják az idegenség megtapasztalása és az emlékezés mindenkori játékán alapuló hagyomány „önellentmondásos” jellegét. A kortárs Csehov-játszás vizsgálata így többszörösen is jó kiindulópontnak látszik egy, a színházi jelentésképződés kortárs játékmódjait a folytonosság felől megközelítő tanulmány elkészítéséhez.

„A bemutató után különféle könyvekben magyar Csehov-előadások fotóit nézegettem. Meglepődve tapasztaltam, hogy csak a színészek szemeit nézem. A tekinteteket jegyeztem meg, ezekre emlékeztem. (...) Ezek a szemek bánatosak, révedezők, merengők, messze nézők, sehovánézők, szépek és fájdalmasak. Emberiek. De csak szemek ...” (Gerold, 1981:27-28) –

Berliner Theatertreffen akár e két „irányzat” seregszemléjeként is felfogható, a színháztörténetírás számára is jelzésértékkel bír.

¹⁸⁶Vö. „Túl vagyunk a Csehov-játszás egy rendkívül erőteljes, meghatározó korszakán, és kibontakozóban van egy másfajta közelítésmód. (...) A tíz éve érvényes, izgalmas színpadi módszerek másfajta tapasztalatokkal konfrontálódnak.” (Sándor L., 1997a:5)

„Végtelen bizalommal Csehov iránt, minden aktualizálást, vonatkoztatást és utalást mellőzve belemerül a >normális< realista-naturalista színjátszásba.” (Csáki, 1997:2)

„A két *Manó* összevetése a történelmi korszakfordulóhoz kapcsolódó színházi korszakváltás sajátosságait is felismerhetővé teszi.” (Sándor L., 1997b:6)

Gerold László a Harag György rendezte *Ványa bácsi* kapcsán írott szavai már-már festőien érzékeltetik a Csehov-drámáknak azt az olvasási (és játszási) szokásrendjét, mely szerint a felszíni történések, a véletlenszerű dialógusok mögött (a „szöveg mélyén”) árnyalt jellemek lélekállapotainak vihara húzódik meg. Az ily módon felfogott (és Sztanyiszlavszkij, illetve Laksin dramaturgiai elemzései óta a csehovi dráma kulcsának tekintett) „podtyekszt”¹⁸⁷ szcenikai olvasatának kontúrjait egy, a jellemrajzokat, illetve a helyzetek hangulatát a színház nyelvére lefordító, tehát alapvetően alak- és hangulatközpontú konkretizáció rajzolja ki. Az elmúlt száz év során kialakult értelmezési horizontok természetesen több szempontból is árnyalták azt a klasszikus(nak tartott) interpretációt, miszerint a csehovi alakok világában „a hétköznapi drámája és költői tiltakozás a hétköznapiság ellen” (Török, 1970:250) játszódik le: a jövőre vonatkozó, optimista passzusokra koncentráló, illetve a szituációk abszurd voltát metafizikai patthelyzetekként, vagy a tragikus és komikus elemek egybejátszása felől olvasó elemzések¹⁸⁸ fókuszában azonban mindig a „podtyekszt” *mibenléte* áll. A „szövegmögötti”¹⁸⁹ szcenikai létrejöttének módzatai pedig – ahogy ezt a Gerold-idézet is jelzi – a sztanyiszlavszkiji lélektani realizmus változatos nyelvjátékaiban bontakozott ki, melynek eredményeként a befogadó és az alkotó találkozása magától értetődően (és receptív oldalról passzívan) e közös hangulatban, életminőségben, együttlétben ment végbe. Ezt a felfogást és különösen a rejtett történet *meg-létét* kérdőjelezi meg az olyan előadások, mint például az Antoine Vitez-féle legendás *Sirály*, ami „nem az alakok kezdettől fogva rögzített jellemzéséből indul ki, és távol áll tőle, hogy a színészeket bármilyen pontos naturalisztikus és pszichikai vonásokkal ruházza fel.” (Pavis, 1988:184). Ez a rendezés a dramatikus szöveg pragmatikai olvasatán alapul, és így „nem az a kérdés, hogy Csehovnál van-e cselekmény vagy nincs, hanem sokkal inkább e cselekmény fellelhetőségének módja, a beszédaktusokban történő felkutatása, metatextuális megragadása a lényeg. Tehát, még ha fel is fedezhető a dialógusok valamilyen irányú orientációja, akkor az semmiképpen sem a konfliktusoknak és a kimondott szavaknak, hanem az egész darab globális kifejezési formájának szintjén történik. Ez esetben tehát a „kimondottak-fölött” (és nem alatt — KG) létrejövő orientációról lehetne beszélni, ami figyelmen kívül hagyatja az alakok egyéni történetét, a szöveget pedig csak a hosszú távú memória számára teszi felfoghatóvá.” (Pavis, 1988:184). Ez az interpretáció alapvetően megakadályozza a dráma tematikus-szemantikai olvasatának eredményeként létrejövő globális értelem korrekt színpadi konkretizációját, és e helyett a drámai beszéd

¹⁸⁷ A „podtyekszt” fogalmát itt a Lidija Ginzburg-i értelemben használjuk (vö. Karancsy, 1985: 61-68).

¹⁸⁸ Ezek az interpretációk kísérhetők figyelemmel a Csehov-szakirodalom olyan ismert darabjaiban, mint Szondi, 1979; Peterdi Nagy, 1975; Almási, 1985.

¹⁸⁹ Morcsányi Géza fordítása (Sztanyiszlavszkij, 1988)

destrukciójának, a dialógusok szövegben is érezhető széttöredezettségének bemutatását helyezi a középpontba, ami fragmentaritásra, tökéletlen műviségre és hiperteatralizálásra épülő scenikai megformálást von maga után¹⁹⁰. Mindezek tükrében a továbbiakban arra teszünk kísérletet, hogy (a színházi jelhasználatot vizsgálva) a Csehov-játszás ily módon körvonalazódó horizontjába helyezze el Szász János és Valló Péter rendezéseit¹⁹¹.

Csehov *Ványa bácsi*-ját a drámatörténet hagyományosan az identitás századvégi válságának kórtanaként olvassa, mely értelmezés középpontjában a drámai alakok individuális cselekvéslehetőségeivel való számvetés, illetve annak újradefiniálása áll (vö. pl. *GD2*:110-121). A mű Szász- és Valló-féle dramaturgiai olvasatának alapiránya egyaránt ebbe az interpretációs hagyományba illeszkedik, az előadásszövegek azonban különböző válaszokról és a figurális konkretizáció eltérő módjairól tanúskodnak. A csehovi jellemzéstechika legsajátabb vonása, hogy az egyes alakokat olyannyira a legapróbb részletekig menően ábrázolja, hogy azzal éppen az egyéni jegyek (kor, temperamentum, szokások stb.) feltűnően erőteljes hangsúlyozását (vö. *GD2*:113) – egyes esetekben (így a dajka és Asztrov első beszélgetésében) annak nevetségességig fokozódó túldimenzionálását – éri el. Ez az eljárás pedig egyaránt lehetőséget kínál úgy a környezet, mint az alakok lélektanilag hiteles, naturalisztikus, illetve a tipizálás felé mutató, stilizált ábrázolására.

A Valló-rendezés szinte észrevehetetlenül finoman egyensúlyoz a két megoldás határán. A „csehovi partitúra levezénylése” (vö. Bérczes, 1997:27-29) ez esetben a mindennapi élet dramatikus szöveg aktivizálta akusztikai és vizuális kellékeinek alkalmazását jelenti, ám a hírhedt szentimentális atmoszféra nélkül: a világos, libbenő szoknyájú ruha, a csipkés napernyő, a samovár, az uborka meg a sajt a lélektani realizmus kodifikációja szerint a színészi beleélést segíti, s a valóságszerűség (a mindenkori nézői elvárások függvényében alakuló) hitele¹⁹² mindig csak az előadásszöveg különböző jelrendszereinek összjátékából születhet meg. Jelen esetben a tér (a rendezői szavaival élve) „pepecselő” naturalista kialakítása egy rendkívül érdekes és a realista színház játéktradíciójának mibenlétére is rávilágító játékmóddal párosul.

¹⁹⁰ Az előadás leírását és értelmezését lsd. (Pavis, 1988:184-187).

Egy posztmodern Csehov-olvasat hasonló jegyeit fedezi fel Alföldi Róbert *Sirály*-rendezésén Kékesi Kun Árpád (1998:189-199).

¹⁹¹ Csehov: *Ványa bácsi* (Radnóti Színház) F: Morcsányi Géza, J: Szakács Györgyi, D: Szilávik István, R: Valló Péter Sz: Bálint András / Szerebjakov; Kováts Adél / Jelena; Schell Judit / Szonya; Koós Olga / Vojnyickaja; Kulka János / Ványa; Szervét Tibor / Asztrov; Kocsó Gábor / Tyelegin; Martin Márta / Dada; Balogh Zoltán / Jefim

Csehov: *Ványa bácsi* (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) F: Makai Imre, D: Antal Csaba, J: Jodál Ágnes, Dramaturg: Szász János, Venyige Sándor, Koreográfus: Nagy György, R: Szász János, Sz: Gázsó György / Szerebjakov; Varjú Olga / Jelena; Szabó Márta / Szonya, Kerekes László / Ványa; Horváth László Attila / Asztrov; Bajzáth Péter / Tyelegin; Gardos Béla / Dada

„Ilyenkor nagyívű terveket szövök a jövőről, nem látom magam mániákusnak...”¹⁹³ – e szavakkal Asztrov jellemzi életének azon perceit, amikor az alkohol segítségével képes kifordulni önmagából. A Valló-féle előadás színpadi alakjai valóban öntudatlanul viselik, sőt (mono)mániákusan saját magukénak hiszik azokat a pózzá, szereppé merevedett jellemvonásokat, amelyeket képtelenek levetni (vö. Almási, 1969:381-382). A másnak és a sajátnak az egybejátszását a színészi jelhasználat oly módon emeli ki, hogy a lélektani realizmus nyelvjátékában az adott jellemvonás kifejezésére megszokott jelet (egy gesztust, egy arckifejezést, illetve a hanglejtést és hangsúlyt) érzékelhetően felerősíti, mintegy megmutatja. Ilyen Szerebjakov despotaságát és sértettségét kifejező pattogó, hol meglendülő, hol ráfőkező beszédtempója; Asztrov egyes mondatainak a snájdig falusi gazda prototípusát idéző kiejtése, illetve a férfias pózok, mozdulatok fokozatos és hosszabb ideig tartó kitartása; Jelená affektáló ajakbiggyesztése, kacarászása; Ványa hangsúlyosan esetlenné és ízléstelenné váló kézcsókjai vagy Szonya kidolgozott játéka hosszú hajfonatával. Az ilyen megoldások finoman gesztikus módusza (és annak mértéke) kiválóan lemérhető a nézői részről tapasztalható és az előadás előrehaladtával erősödő komikus hatáson.

A színházi jelhasználat „valóság-hű” és „stilizált”, „mimetikus” és „gesztikus”, „természetes” és „művi” jelzőinek jelentéstartalma (s mindeddig ezek a terminusok bizonyultak a leghasználhatóbbnak a teatrális jelentésképződés „hagyományos” és „nem-hagyományos” módjának leírására) egyrészt a mindenkori perceptuális szint függvénye, másrészt pedig csak egymáshoz való viszonyukban, önnön relativitásukban ragadhatók meg. Jelzésértékű, hogy Brjusov gondolataira építve éppen Sztanyiszlavszkij „hűségesen hűtlen” tanítványa, Mejerhold foglalkozott a stilizáció folyamat-jellegével (vö. Brjusov, 1981:171-182). Ennek során az önmagában mindig reális emberi test a (színpadi) tér és idő viszonyrendszerébe kerülve önnön megmutatásának legkülönbözőbb fokozatain mehet végig, az észrevehetetlenségtől egészen a sematizmusig, amikor is a színész a fametszetek rajzainak vonalaiból összeálló figurákhoz válik hasonlatossá (vö. Schmid, 1995). A gesztikusság leheletfinoman fokozatos felerősítése jellemzi az előadás in flagranti-jelenetét, ami a *Ványa bácsi* Valló-féle olvasatának kulcsának is tekinthető. Az őszirózsacsokkal érkező Ványa nemcsak meglátja az orvossal csókolózó Jelenát, hanem orrát a hátsó üvegajtóhoz lapítva mintegy el sem tud szakadni a látványtól, melynek következtében – megfelelően az egyik hagyományos csehovi képletnek – „az önmagában tragikus szituáció komikus modalitásba fordul” (Szondi, 1979:32). A dráma franciás bohózáti ívének e pontján három, szerepüket

¹⁹² A „naturalizmus” illetén felfogásához lsd. Hiss, 1993:40-41.

¹⁹³ Csehov *Ványa bácsi* című darabja szövegét Makai Imre fordításában idézzük.

már-már burleszk-szerűen felmutató alak mered egymásra, és a konvencionális szavak, mozdulatok tragikumukra, a pózok kikerülhetetlenségére és álreflexiójára mutat.

Az, hogy a Radnóti színpadi világában nyoma sincs a szentimentalizmusnak és a melodramának, a színpadi idővel való játéknak is köszönhető. A híres csehovi csöndek ez esetben elsősorban a helyzetek komikumát emelik ki (a nagy társaság előtt történő szerelmi vallomás; Ványa kaján bejelentése, miszerint „vihar lesz”; vagy az alakok és a közönség informáltságának különbségéből fakadó nevetséges hatás stb.), amit külső elemekkel, mint például Ványa hintaszékének felborulása, a nyálas csókok hangsúlyozott letörlése stb., fokoznak. Ily módon a félresikerült gyilkossági jelenet akár a rendezés jelhasználatának emblematisztikus képévé is válhatna, hiszen komikuma pont a szituáció túldramatizálásának színészi megjelenítéséből fakad. Szerebjakov és Ványa csak a lövéseket követő csönd után, mintegy a játszott szerepekből kiesve, kérdezik meg egymástól, hogy talált-e a golyó: a bosszúálló hős és az áldozat pózára való eltávolító rámutatás lesz a közönség nevetésének záloga. A jelenetet (és az előadást) tehát nem annyira az a (szokványos) értelmezés teszi érdekessé, miszerint a csehovi „szereplők maguk érzik és jelzik a kialakult szituációk lehetetlenségét, a drámai tetterre való alkalmatlanságukat, a drámai konfliktus megoldásának szomorú-humoros lehetetlenségét” (Peterdi Nagy, 1975:217), hanem a külső drámaiság iróniába, sőt szatírába fordulásának színészi megformálása.

A Valló-féle rendezés tehát a helyzet-, illetve jellemdramaturgiában megbúvó csehovi komikumot kereste, ám kibontását nem vitte el addig a pontig, hogy az alakok világa „groteszken ugráló bábo mechanikus színpadává” (Balassa, 1989:246) váljon. Ez az oka annak, hogy a színészi megformálás mikéntje alapvetően a lélektani realizmus paradigmáján belül maradt, melynek hagyományos és erőteljes iróniával kezelt, gesztikus figurációjának egybejátszatása ad módot a felbomlás és az agónia tragikumának érzékeltetésére is. Ebben a *Ványa bácsiban* a „szövegelmögötti” interpretációjától függően megjelenítendő „kripta”-metafora csak nagyon halványan, az első felvonás őszi gallyakkal befuttatott térelválasztói és Ványa őszirózsacsokra közötti párhuzam felől értelmezhető, mintegy rámutatva arra, hogy a rendezés (pontosan a „kottakövetés” koncepciójából fakadóan) a dramatikus mű globális értelmezését csak és csakis a színészi játékban oldja fel. Ezzel szemben a nyíregyházi előadásban Szerebjakov szavai („most egyszerre itt találom magam ebben a kriptában”) egy, az előadás során változatlan kocsma antipoétikus látomásában objektíválódnak, melynek koszlott, nedvességet imitáló falai fogják körbe a hálósobát, padlást, lomtárat idéző, feketére mázolt térszerkezeteket. A csehovi „podtyekszt” olyan vezérmotívumai, mint a szerelem, a barátság, a munka, az orosz lét, itt szcenikai konkrétumként jelennek meg (világító, fehér

dunnás matrac, hétköznapi asztal, papírkötegek és magtár, szamovár és a hátsó üvegfal mögött felsejlő, festett csenevész nyírfák), és a színpadot a mindenütt jelen lévő poharak, vodkás üvegek a söntés kontextusában mitikus térré változtatják. Köztudott, hogy a csehovi szintéripítkezés fényképszerű realizmusa csak látszólagos, valójában a tér együtt változik a történetekkel és a szereplők hozzá való viszonyulásával (vö. Fergusson, 1986:221). A színpadi történeteket mintegy keretbe foglaló, vodkával öblögető másnapos fogmosás; a kezdettől fogva és megállás nélkül zuhogó, vigasztalan eső; az igénytelen, eklektikájában már-már a hajléktalanokra emlékeztető jelmezek és az egyívásúvá váló szereplők olyan színpadi világ részei, melyben a mítoszt teremtő, egyetemes létélmény már nem a poshadtság, nem az eszményekben való csalódás, hanem az alkoholizmus végtelensége, azaz a „szakadéklétezés üressége” (Balassa, 1989:248). A Csehov-drámák mélyén kongó üresség-állapotnak ez a megmutatása a *Ványa bácsi* nyíregyházi olvasatának centrumává válik, s tematizálása új dimenzióba helyezi mind a figurális konkretizáció, mind pedig az atmoszférateremtés (e felfogásból szervesen következő) követelményét.

Míg a Valló-rendezés a jellemek közötti különbséget tette az alakábrázolás kiindulópontjává, addig a Szász színpadán megjelenő figurák esetében éppen fordítva, nem annyira az egyéni játékmód, vagy akár a szenvedők és a paraziták hagyományos csoportjaiba tartozás jelei, hanem az azonosság, az együvé tartozás válik dominánssá. A látszólag eltérő életutak és beállítódások mögött meghúzódó azonosság a nyíregyházi előadásszövegben vizuálisan és akusztikusan vetítődik ki, markánsan átrajzolva a csehovi atmoszféra-színház hagyományos fogalmát. A tompult, minden intimitást nélkülöző környezetből nemcsak a természetes emberi melegséget egyedül képviselő dajka, illetve az anya-gyermek kapcsolat pszichésen mégoly terhelt bensőségét érzékeltető Vojnyickaja alakja hiányzik, de valamennyi szereplő játékmódja is azonos, a létezés állati minőségére utaló vonásokkal ruházódik fel. Mivel majd mindegyik cselekvés- és mozdulatsor kiinduló- és/vagy végpontja az ivás vagy az evés, a mű érzelmi világa magától értetődően fordítódik le a test nyelvére. A naturalisztikusan megjelenített köpések, öklendezések, kábult tántorgások mellett valamennyi alak gesztusszövegét befonja a testbe kapaszkodás kétségbeesetten görcsös és visszatérő elemeinek hálója: Szerebjakov mielőtt még (despotizmusának jellegét minősítve) erőszakkal magáévá tenné feleségét, szimulált fájdalmában ugyanolyan görcsösen kapaszkodik annak karjába, mellébe, mint ahogy Asztrov szorítja, tördeli Szonya térdét (mintegy öntudatlanul illusztrálva az eltompulásáról mondott szavait), vagy a zárókép, amelyben a ház ismételten magukra maradt lakói egy fáradtan és szomorúan meg nem valósult csókban keresnek magányukban menedéket. Asztrov és Jelena szerelmes közeledései harapássá, öleléseik félbeszakadt erotikus

előjátékká válnak, melyre ezzel egy szintű reakciók érkeznek: Ványa összeverekszik a férfival, a professzor pedig az arcába önti a búcsúpoharat. A részeg férfiak minden élő és mozgó embert erőszakkal magukkal sodró, robosztus tánca, Szonya – szépségére vonatkozó passzusait kegyetlenül szósz szerint értelmező – erőszakos kifestése, de mindenekelőtt a szenvedélyek természetes kifejezőeszközeinek (a főalakok színészi játékmódjára egyaránt jellemző) öngerjesztő és felfokozott variációi nemcsak a színpadi világ apró mozaikjaivá, hanem a jelzett érzések embertelenné válásának, ürességnek metaforáivá válnak.

A „felhangosított” játékmód ezúttal olyan térben artikulálódik, melynek hangulatát a díszlet komorságán kívül a szertartásos gyertyagyújtás és a hosszú percekig hallható zene határozzák meg. A többek közt Visszotszkij által előadott orosz dalok ezúttal nem (az előadók hovatartozása, életmódja szerint) pretextusként (Genette) emelődnek be az előadásszövegbe, hanem sokkal inkább az *mise en scène* ritmusának (Pavis), s ezzel összefüggésben a befogadás dramaturgiájának szempontjából válnak központi jelentőségűvé. A dalok mindig az előadás dramaturgiailag felfelé ívelő szakaszainak végpontjain hangzanak fel: például Asztrovnak a változás, a javítás perspektívájáról szóló erdő-monológjánál, a szituációkban rejlő drámaiság kibontakozásánál vagy a konfliktusban álló erők összeecsapásánál. Ily módon a dramatikus szöveg szemantikai és szintaktikai erővonalai kivétel nélkül mindig feloldódnak a zenébe, rámutatva a potenciálisan bennük lévő gondolatok, érzések ürességére, vagy ki- és megélésének lehetetlenségére. Ennek legfájdalmasabb változata a második rész elején tapasztalható zenei ellendramaturgia: Jelena el nem hangzó zongorajátékát követő (és azt visszamenőleg is minősítő) színházi szünetet egy minden disszonancián túli hangeffektus emeli be a teatralitás világába — az artikulálatlan hangokat üvöltő Jefim veri a billentyűket.

Az előadás kezdő akkordjaként (majd később is többször) hosszú percekig szól a zene: a lassúság a színpadi idő mindenkori élmény-voltát hangsúlyozza. Hallgatása, illetve a gyertya vagy a színpadkép részleteinek szemlélése során olyan befogadói állapot jön létre, amelyben — ráhagyatkozva az előadás belső ritmusára — a soha nem változó teret mindig minőségileg, azaz az adott helyzetben jelenlévők horizontjából szemléljük. A „részvétel és a szemlélődés dramaturgiájában”¹⁹⁴ a csend nem „az orosz élet tragédiáját” burkolja be, hanem az emberi lét ürességét, állapotszerűségét teszi az észlelés tárgyává. Az ily módon hermetikummá záródó kocsmá világában az egyéni tragikum semmilyen formájára nincs lehetőség: Ványa két, a tett lehetőségét hordozó cselekedetének hangsúlyos megjelenítésében éppen ez a potenciális értéktételezés denuncióódik. Első mondatainak egyikét („Ilyen időben kedve volna az

embernek felakasztani magát”) akár a történetekből levont, végső és mély emberi konzekvenciaként is felfoghatnánk, ám a sötét színpadképből erőteljes fényeffektussal kivágva, éppen sikertelensége, felszínessége merevedik önálló képpé. A gyilkossági kísérlet inszcenírozása ugyanezt az elvet követi: a fény funkcióját itt a társulat nevetése veszi át, amivel a (Jelena és/vagy Szerebjakov személyében) valamennyi színpadi alakban megtestesülő ürességen vett bosszú ereje és hitele minősítődik.

A játszma eleje mindkét előadásban már a játszma vége is. – A tanulmány első részében körvonalazott horizontból nézve az elmúlt két évad díjnyertes¹⁹⁵ *Ványa bácsijai* egyaránt a késő modern, tehát a „podtyekszt” *meg-létét* feltételező és az (egyéni, illetve az emberiség globális sorsa fölött érzett) tragikum lehetőségének helyt adó olvasatának paradigmáján belül maradnak. Ennek következményeként mindkét előadás a lélektani realizmus színházi kódjának a magyar színház történetben a nyolcvanas években kialakuló formáinak variációival (Jauss) dolgozik: míg a Valló-féle előadás teljes mértékben illeszkedik az ily módon kialakult nézői elváráshorizonthoz¹⁹⁶, addig a Szász János-féle rendezés jelhasználata hihetetlen érzékenységgel pontosan azon a határon mozog, ahol az előadásszöveg vizuális és akusztikai rétege már nem egyértelműen csak inszeminálja, de még nem is disszeminálja (Derrida) a nyelvi jeleket, hanem egy speciális, leginkább a filmszem tarkovszkiji abszolutizálására¹⁹⁷ emlékeztető befogadói állapotban játszatja őket egybe.

A szcenikai transzformáció hagyományos (realista) formáival dolgozó előadások az alábbi tanulságokkal szolgálnak az elemzési módszer alkalmazása szempontjából. Egyértelmű, hogy ez esetben is csak az alak testszövegét, a színészi test kódolhatóan jelszerű, tehát a hétköznapi kinezika elemeit felerősítve megmutató dimenzióját értelmezhetjük. (Azaz pontosan arra a hatásra nincs nyelvünk, amit a hagyományos színikritika a maga szépelgő formuláival próbál érzékeltetni.¹⁹⁸) Ugyanakkor a többi jelrendszerrel alkotott kombinációk elemzése hozzásegít ahhoz, hogy a színészi játékot ne elszigetelten, hanem a születő hatás

¹⁹⁴ Az előadással foglalkozó írások többsége érintette a *Sztalker* és az előadás képi világa közti intertextuális kapcsolódást, amelyben mi a tarkovszkiji filmes technika egyes vonásainak színpadi megvalósulását véljük felfedezni (vö. Kovács-Szilágyi, 1997: 28-31).

¹⁹⁵ Csehov: *Ványa bácsi* (Radnóti Színház) - A XVI. Országos Színházi Találkozó legjobb rendezés, férfi epizódsszereplő (Bálint András), fordító és dramaturg (Morcsányi Géza) díja; az 1996/97-es évad Színikritikusok díja: legjobb előadás, rendezés, női mellékszereplő (Schell Judit), férfi mellékszereplő (Szervét Tibor) Csehov: *Ványa bácsi* (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház) - A XVII. Országos Színházi Találkozó legjobb előadás, rendezés, női mellékszereplő (Szabó Márta), díszlet (Antal Csaba) díja

¹⁹⁶ Vö. „Minden nemzedéknek van egy *Ványa bácsija*, azt mondják. Anyám a Gellért Endre rendezte előadást tartotta a sajátjának, (...) Lehet, hogy most én is találtam magamnak egyet (Csáki, 1997:4).

¹⁹⁷ A lassítás, a kameramozgás jelentőségének nem mennyiségi és racionális, hanem minőségi, kontemplatív, „időszobrász” felfogása különösen azért érdekes, mert a (posztmodern) színház és a film kölcsönhatásának médiaelméleti vizsgálata szinte kizárólag az (ezzel ellentétes) eizensteini montázseltérőre koncentrál (vö. Ullstein, 1985; Finter, 1998).

egészében, annak részeként nézzük. Míg az első rendezésben a lélektani realizmus sztanyiszlavszkiji iskolája szerint a színpadkép „valóság-hűsége” a sikeres (mimetikus) identifikáció egyik mankója, addig a másodikban az alakok éppenhogy egy elidegenültségében „hideg” térben mozognak otthonosan. Amennyiben a realizmus-naturalizmus jelenségét a mindenkori befogadói szokásrendnek való megfelelés függvényében értelmezzük, akkor éppen a lélektani realizmus kortárs formációi vetik fel azt a kérdést, hogy nem lehetne-e a realista jelleget a mindenkori észlelési-érzékelési, tehát mediális állapot felől definiálni. Ez esetben pedig nem a tárgyak milyenségére, nem a színházi jelek kombinációjaként definiált tér jel(entés)szerűségére, hanem a születő atmoszférára helyeződne a hangsúly. Az atmoszférateremtés tekintetében pedig a Szász-rendezés a bergsoni *temps* és *durée* szétválasztásának elméletén alapuló posztdramatikus időesztétika (vö. Lehmann, 1997; 1999:327-3459) lehetőségeinek felmutatásában válik korszakos jelentőségűvé.

¹⁹⁸ Többek közt ez a kérdéskör állt az MTA és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszéke által szervezett 1999 május 10-11-i konferencia középpontjában, melynek anyagát lásd. *Theatron*, 1999/3.

IRODALOMJEGYZÉK

Fischer-Lichte, Erika

- 1979 *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Aesthetik*,
München, C. H. Beck (= *BED*)
- 1982 Zur Konstitution ästhetischer Zeichen, in Sturm, Hermann, Eschbach, Achim
(szerk.), *Asthetik & Semiotik*, Tübingen, Narr, 1982, pp. 17-40.
- 1983 Kunst und Wirklichkeit, *Zeitschrift für Semiotik*, 5 pp. 195-216.
(= *KW*)
- 1984 The Dramatic Dialogue — Oral or Literary Communication, in Schmid,
Herta, Kesteren, van Aloysius (szerk.), *Semiotics of Drama and Theatre*,
Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, pp.
137-173. (= *TDD*)
- 1985 Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der
Transformation eines Dramas in eine Aufführung, in E.F.L. (szerk.), *Das
Drama und seine Inszenierung*, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 37-49.
- 1988² *Semiotik des Theaters 1-3*, Tübingen, Narr (*The Semiotics of Theatre*.
Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, Jeremy
Gaines és Doris L. Jones fordítása; Magyarul: A színház nyelve, *PRO
PHILOSophia* 1995/1. pp. 25-45.) (= *SDT1*, *SDT2*, *SDT3*)
- 1988 A jelentéstani különbség, *Nagyvilág* 7 pp. 1060-1068.
- 1989a Theaterwissenschaft und Semiotik, in Koch, Walter A. (szerk.), *Semiotik in
den Einzelwissenschaften*, Bochum, Universitätsverlag, 1989, pp. 25-48.
- 1989b Von der „Universalsprache der Empfindungen“ zur „Universalsprache des
Theaters“: Zur Geschichte der Theatersemiotik, *Zeitschrift für Semiotik*
Bd. 11 Heft 1 pp. 3-11.
- 1989c Wandel theatralischer Kodes: Zur Semiotik der interkulturellen Inszenierung,
Zeitschrift für Semiotik Bd. 11 Heft 1 pp. 63-85.
- 1989d Nature or Culture? — The Human Body as Theatrical Sign, in Koch, Walter
A. (szerk.), *The Nature of Culture*, Bochum, Brockmeier, 1989, pp. 404-
419.
- 1990¹ *Geschichte des Dramas 1-2*, Tübingen-Basel, Francke (= *GD1*, *GD2*)

- 1991 Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 81 pp. 13-36.
- 1993a *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen-Basel, Francke (=KGT)
- 1993b Auf dem Weg ins Reich der Schatten. Robert Wilsons Frankfurter *King Lear*-Inszenierung, in E.F.L.-Xarald, Harald (szerk.), *Welttheater — Nationaltheater — Lokaltheater?* Tübingen-Basel, Francke, 1993, pp. 203-229.
- 1993c The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of Media, *Theater Survey* 11
- 1995a From Theatre to Theatricality — How to Costruct Reality, *Theatre Research International* Vol. 20. No. 2. pp. 97-105.
- 1996 Klasszikus művek recepciójának problémája - Goethe *Iphigeniája*, in Vitéz, Ildikó (szerk.) *Goethe: Iphigenia Tauriszbán. Tanulmányok*, Pécs, JPTE, pp. 95-117. (= GI)
- 1997a Theater, in Wulf, Christoph (szerk.), *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*, Weinheim und Basel, Beltz, 1997, pp. 985-996.
- 1997b Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields, Common Approaches? in E.F.L. (szerk.), *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa, Univ. of Iowa Press, 1997, pp. 338-352.
- 1997c The Quest for Meaning, in E.F.L. (szerk.), *The Show and the Gaze of Theatre. European Perspective*, Iowa, Univ. of Iowa Press, 1997, pp. 303-337.
- 1997d Neue Spielregeln — neue Leseweisen. Die Gelbe Jacke: chinesische theatrale Zeichen vom europäischen Theater aus gelesen, in E.F.L. : *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen-Basel, Francke, 1997, pp. 57-79.
- 1997e Performance Art and Ritual: Bodies in Performance, *Theatre Research International* Vol.22 No. 1 Supplement pp. 22-37.
- 1997f Die Verklärung des Körpers. Theater im Medienzeitalter, in E.F.L.: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen-Basel, Francke, 1997, pp. 205-220.
- 1999a A színház mint kulturális modell, *Theatron* 3 pp. 67-80.
- 1999b *Theater im Prozess der Zivilisation*, Tübingen, Francke
- 1999c *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen, Francke

1999d Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához, *Theatron* 4 pp. 57-66.

Fischer-Lichte, Erika (szerk.)

1995b *Theater Avantgarde*. Tübingen, Francke

1998 *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen, Francke

Almási, Miklós

1969 *A drámafejlődés útjai*, Bp., Akadémiai

1985 *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Bp., Magvető

Alter, Jean

1981 From Text to Performance, *Poetics Today*, Spring 2:3, pp. 113-140.

1991 *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, Univ. of. Pennsylvania Press

Auslander, Philip

1997 *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*, London and New York, Routledge

Bachmann-Medick, Doris (szerk.)

1998 *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M., Fischer

Bagossy, László

1998 A reprezentáció komolytalankodásai, *Színház* 3 pp.22-25.

Balassa, Péter

1989 „Én mást akartam, in B.P.: *A másik színház*, Bp., 1989. Szépirodalmi, pp. 243-256.

Barba, Eugenio — Savarese, Nicola

1999 Bevezetés a színházi antropológiába, in *Theatron* 4 pp. 67-79.

Barthes, Roland

1968 A strukturalista aktivitás, *Helikon* 1 pp. 101-105.

1969 *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp

1996 *A szöveg öröme*, Bp., Osiris

Bateson, Gregory

- 1985 *Ökologie des Geistes. Anthropologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Bécsy, Tamás
- 1984 „E kor nekünk szülők és megölők”. *Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban*, Bp., Tankönyvkiadó
- 1992 *Rítus és dráma*, Bp., Mécs László Lap- és Könyvkiadó
- 1997 *A színház lételmélete*, Pécs, Dialóg-Campus
- 1998 A testbeszéd lehetséges módjairól, *Theatron* 1 pp. 66-73.
- Benjamin, Walter
- 1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, in W.B.: *Kommentár és prófécia*, Bp., 1969, Gondolat pp. 301-334.
- Bentley, Eric
- 1998 *A dráma élete*, Pécs, Jelenkor
- Bérczes, László
- 1996 Másszínház Magyarországon, *Színház* 3 pp. 42-48, 4 pp. 44-48., 5 pp. 43-48.
- 1997 Bő esztendők — Beszélgetés Valló Péterrel, *Színház* 4 pp. 25-30.
- Bigsby, C. W. E.
- 1984 *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Vol. 2. Williams / Miller / Albee, Cambridge, Cambridge University Press
- Birringer, Johann
- 1987 Erschöpfter Raum — Verschwindende Körper, in Rötzer Florian (szerk.), *Digitaler Schein. Aesthetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987, pp. 491-518.
- Blonsky, Marshall
- 1985 The Agony of Semiotics. in M.B. (szerk.), *On Signs: a semiotics reader*, Oxford, Basil Blackwell Ltd, 1985, pp. XIII-LI.
- Bogatyrev, Petr
- 1976 Costume as a Sign, in L. Matejka, J. R. Titunik (szerk.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge/Mass, 1976, pp. 15-19.
- Bogdal, Klaus-Michael (szerk.)
- 1997 *Neue Literaturtheorien*, Opladen, Westdeutscher Verlag
- Bouissac, Paul
- 1976 *Circus and Culture. A Semiotic Approach*, Bloomington and London, Indiana Univ. Press

Böhme, Gernot

1995 *Atmosphäre. Essays zur neuen Aesthetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp

Brecht, Bertolt

1969 A sárgarézvásárból, in Major, Tamás (vál.), *Színházi tanulmányok*, Bp.,
Magvető, 1969, pp. 261-403.

Brjusov, Valerij

1981 Realism and Convention on the Stage, in L. Senelick (szerk.): *Russian
Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*. Austin, 1981

Burns, Elizabeth

1972 *Theatricality. A Study on Convention in Theatre and Everyday Life*, London,
Harper & Row

Caillos, Roger

1982 *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*, Frankfurt a. M., Berlin,
Wien, Ullstein, Ullstein-Materialien

Carlson, Marvin

1984 *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to
the Present*, Ithaca, London, Cornell Univ. Press

1990 *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington, Indiana Univ. Press

1996 *Performance. A Critical Introduction*, London, New York, Routledge

Chavatik, Kvetoslov

1981 *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte*, München,
Fink

Codapietro, Vincent M.-Olszewsky, Thomas M (szerk.)

1996 *Peices Doctrine of Signs. Theory, Applications and Connections*, Berlin-
New York, Mouton de Gruyter

Coseriu, Eugenio

1970 System, Norm und Rede, in E.C.: *Sprache — Strukturen und Funktionen. Zwei
Aufsätze*, Tübingen, Francke, 1970, pp. 193-212.

1981 *Textlinguistik*, Tübingen, Narr

1988a *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*, Tübingen, Francke

1988b *Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen, Francke

Culler, Jonathan

1975 *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*,
London, Routledge & Kegan Paul

- 1976 *Ferdinand de Saussure*, Ithaca, Cornell Univ. Press
- 1981 *Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, New York, Cornell Univ. Press
- 1997 *Dekonstrukció*, Bp., Osiris-Gond
- Csáki, Judit
- 1997 Élni kell? — Csehov: *Ványa bácsi*, *Színház* 1 pp. 2-5.
- Csúri, Károly
- 1987 *Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés köréből*, Bp., Tankönyvkiadó
- Dabe-Schackat, Roland
- 1996 *Peirce and hermenutics*, in Codapietro-Olszewsky, 1996:381-390.
- Derrida, Jacques
- 1994a A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, *Gondolat-Jel* I-II pp. 3-17.
- 1994b A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában, *Helikon* 1-2 pp. 21-35.
- Dorval, Patricia
- 1993 Towards a Stylistics of the Modes of Ostension, *Theatre Research International*, Vol 18 No.3. pp. 206-214.
- Dosse, Francois
- 1998 *Geschichte des Strukturalismus 1-2*, Hamburg, Junius Verlag
- Eco, Umberto
- 1977 Semiotics of Theatrical Performance, *The Drama Review* Vol 21 pp. 107-117.
- 1985a *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München, Fink
- 1985b *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei Duoin, Holmes, Peirce*, München, Fink
- 1993 Robert Wilson and Umberto Eco. A Conversation, *Performance Art Journal* Vol. 15. No. 1.
- 1994a *Einführung in die Semiotik*, München, Fink
- 1994b *Lector in Fabula*, München-Wien, Deutscher Taschenbuch Verlag
- 1999 *Kant és a kacsacsőrű emlős*, Bp., Európa
- Elam, Keir
- 1990 *The Semiotic of Theatre and Drama*, London-New York, Methuen
- Eschbach, Achim

- 1979 *Pragmasemiotik und Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis einer pragmatisch orientierten Zeichenanalyse*, Tübingen, Narr
- Esslin, Martin
- 1998 *A dráma vetületei*, Szeged, JATE Press
- Fergusson, Francis
- 1986 *A Kísértetek és a Cseresznyés kert: A modern realizmus nyomában*, in F.F.: *A színház nyomában*, Bp., Európa, 1986, pp. 195-233.
- Finter, Helga
- 1982 Die soufflierte Stimme, *Theater Heute*, 1 pp. 45-51.
- 1983 Experimental Theatre and Semiology of Theatre. The Theatralization of Voice, *Modern Drama* 4 pp. 501-517.
- 1998 A posztmodern színház kamera-látása, *Ellenfény* 3 Szövegmelléklet
- Fodor, Géza
- 1997 A dráma ma, *Alföld* 2 pp. 25-36.
- Fortier, Mark
- 1997 *Theory / Theatre. An Introduction*, London, New York, Routledge
- Foucault, Michel
- 1990 *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Frank, Manfred
- 1980 *Das Sagbare und das Unsagbare*, Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Frühwald, Wolfgang
- 1991 *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*, Frankfurt a.M., Fischer
- Fuchs, Elinor
- 1998 A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán, *Színház* 3 pp. 3-9.
- Gadamer, Hans Georg
- 1984 *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat
- Gebauer, Gunter
- 1993 Konzepte der Mimesis zwischen Platon und Derrida, *Zeitschrift für Semiotik* 3-4 pp. 333-344.
- 1998 G.G., Christoph Wulf (szerk.): *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Hamburg, Reinbeck-Rowolth
- Geertz, Clifford
- 1994 *Az értelmezés hatalma*, Bp., Századvég

Géher, István

1991 *Shakespeare-olvasókönyv*, Bp., Cserépfalvi-Szépirodalmi

Genette, Gerard

1976 *Structuralisme et orthographe littéraire*, in: G.G., *Figures I*. Paris

Gerold, László

1981 *Szivacstalaj, homokfutó...*, *Híd*, 11-12. Különlenyomat

Gilman, Richard

1974 *The Making of Modern Drama*, New York, Farrar-Strauss-Giroux

Girshausen, Theo

1998 *Ereignis Theater*, in Birkenhauer Theresia, Anette Stern (szerk.),
Zeitlichkeiten zur Realität der Künste, Berlin, Vorwerk 8, 1998, pp. 34-49.

Goffman, Erving

1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday

1993 *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von
Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp

Greimas, Algirda

1970 *Du sens*. Paris

Hartwig, Helmut

1986 *Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen
Medien*, Weinheim-Berlin

Heinze, Helmut

1992 *Brechts Aesthetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion*, Heidelberg,
Carl Winter Universitätsverlag

Hima, Gabriella

1999 *Az irodalomtudomány jelenkori irányzatai*, Bp., Eötvös

Hiss, Guido

1990 *Zur Aufführungsanalyse*, in Möhrmann, Renate (szerk.), *Theaterwissenschaft
heute. Eine Einführung*, Berlin, Reimer, 1990, pp. 65-81.

1993 *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin, Reimer

1998 (Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan, 1996) *Forum
Modernes Theater* Bd 13/1 pp. 95-99.

Holzcamp, Klaus

1973 *Sinnliche Erkenntnis — historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion
der Wahrnehmung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp

Hughes, Catharine

1976 *American Playwrights 1945-75*, London, Pitman

Huizinga, Johan

1990 *Homo Ludens*, Szeged, Universum

Ingenschay, Dieter

1986 (SDT1,2,3,) in *Forum Modernes Theater* Bd 1 Heft 1 pp. 97-111.

Iser, Wolfgang

1991 *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp

Jákfalvi, Magdolna

1997 Personage-puzzle, *Literatura* 3 pp. 302-307.

1998a Színházolvasat, *Alföld*, 9 pp. 75-79.

1998b *Színházi perszonázs*. Doktori disszertáció (Kézirat)

1999a „Halló! Van itt valaki?” *Színház* 1 pp. 30-39.

1999b A kortárs magyar dráma, *Jelenkor* 12 pp. 1266-1274.

Jauss, Hans Robert

1997 Az irodalmi posztmodernség, in H.R.J.: *Recepcióelmélet — esztétikai tapasztalat — irodalmi hermenutika*, Bp., Osiris, 1997, pp. 211-236.

Jelavich, Peter

1993 *Berlin cabaret*, Cambridge and Massachusetts, Harvard UP

Karancsy, László

1985 *Csehov lélekábrázoló módszere*, Debrecen, KLTE Press

Kékesi Kun, Árpád

1998a *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Bp., JAK Kijárat Kiadó

1998b *Thália árnyék(á)ban. Dráma-Színház- Elmélet*, Doktori disszertáció, Kézirat

1998c A színház és a posztmodern: Adalékok egy kapcsolat magyarázatához, *Theatron* 1 pp. 19-49.

1999 Dialógusban. A színházi diskurzus(ok) néhány aktuális problémájáról, *Theatron* 4 pp.13-22.

Kelemen, János

1971 Mi a jeltudomány? *Valóság* 14 pp. 16-29.

1984 A strukturalizmus és a tudomány, avagy van-e strukturalista tudományfilozófia, in K.J.: „*A nemes hölgy és a szolgálóleány*”, Bp., Gondolat, 1984, pp. 19-34.

- 1998 *Az olasz hermenutika Crocétól Ecoig*, Bp., Kávé Kiadó
- Kertész, András
- 1993 *Heuristik der deutschen Phonologie*, Bp., Akadémiai
- 1998 Metalinguistik als Forschungsprogramm, *Sprachtheorie und germanistische Linguistik* 8.2. pp. 133-176.
- Kesting, Marianne
- 1962 *Panorama des zeitgenössischen Theaters. 50 literarische Porträts*, München, R. Piper & Co Verlag
- Kirby, Michael
- 1972 On Acting and Not-Acting, *The Drama Review* Vol.16 (1) pp. 3-15.
- 1982 Nonsemiotic Performance, *Modern Drama* Vol. 25 (1) pp. 105-111.
- Kiss, Gabriella
- 1996 Orientációs pont nincs, csak struktúra — A nem-hagyományos térkoncepcióval dolgozó előadások szemiotikai notációjának problémái, *PRO PHILOSOPHIA* 1 pp. 65-74.
- 1997 Egy új képiség színháza — Egy előadáselemzési módszer próbája, *Irodalomtörténet* 1-2 pp. 65-74.
- 1998 Játzmák vége — Csehov *Ványa bácsi* című darabja recepciótörténetének egy színházi fejezete, *Theatron* 1 pp. 99-104.
- 1999a Színházi energia — Zsótér Sándor rendezéseiről, *Színház* 6 pp. 35-43.
- Kleindiek, Jürgen
- 1975 *Zur Methodik der Aufführungsanalyse*, München, Univ. Phil. Fak. Diss.
- Kloock, Daniela
- 1997 *Medientheorien. Eine Einführung*, München, Fink
- Klotz, Volker
- 1972 *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Carl Hanser
- 1976 *Dramaturgie des Publikums*, München-Wien, Carl Hanser
- Knapp, Gerhard P.
- 1993 *Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart-Weimar, Metzler
- Knopf, Jan
- 1980 *Brecht-Handbuch*, Stuttgart, Metzler
- Kobler, Gerhard
- 1974 *Probleme der Theatersemiotik*, München, Phil. Fak. Magisterarbeit
- Kotte, Andreas

- 1996 Simulation als Problem der Theatertheorie, *Forum Modernes Theater* Bd. 11/1 pp. 33-44.
- 1997 Andere Situationen fangen an, Theater genannt zu werden, *Mimos* 3 pp. 14-20.
- Kovács, András Bálint- Szilágyi, Ákos
- 1997 *Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere*, Bp., Helikon
- Kowzan, Tadeusz
- 1975 *Litterature et spectacle dans leurs rapports esthétique, thématiques et sémiologiques*, Warszawa
- Krämer, Sybille (szerk.)
- 1998 *Medien Computer Realität, Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp
- Kristeva, Julia
- 1978 *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M., Suhrkamp
- Kulcsár Szabó, Ernő
- 1996 A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez, in. K.Sz.E.: *Beszédmod és horizont*, Bp., 1996. Argumentum, pp. 267-288.
- 1997 A saját idegensége (A nyelv „humanista perspektívájának” változása és a műfordítás a kései modernségben), *Alföld* 11 pp. 32-44.
- 1998 A megértés mint feladat és történés, in Hanus, Erzsébet (szerk.), *In honorem Bécsy Tamás*, Pécs, Reflex, 1998, pp. 6-18.
- Lechte, John
- 1990 *Julia Kristeva*, London and New York, Routledge
- Lehmann, Hans-Thies
- 1989 Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse, *Zeitschrift für Semiotik* Bd. 11 Heft 1 pp. 29-49.
- 1997 Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts, *Theaterschrift* 12 pp. 28-47.
- 1999 *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren
- Lemert, Charles and Branaman, Ann (szerk.)
- 1997 *The Goffman Reader*, Massachusetts, Blackwell
- Lepenies, Wolf
- 1981 Anthropologische Tendenzen in der Wissenschaftsoziologie, in Schaller, Biruta (szerk.), *Schau unter jeden Stein. Merkwürdiges aus Kultur und Gesellschaft. Festschrift für Dieter Claessens*, Frankfurt a.M./Basel, Francke, 1981.

Lorenzer, Alfred

- 1973 *Über den Gegenstand der Psychoanalyse, oder: Sprache und Interaktion*,
Frankfurt a.M., Suhrkamp

Lőrinczy Attila

- 1994 Eddig oppozícióban voltam... Beszélgetés Zsótér Sándoral, *Színház* 9 pp. 9-11.

Lyotard, Jean-Francois

- 1982 *Affirmative Asthetik*, Berlin
1993 A posztmodern állapot, in Habermas, Jürgen-Lyotard Jean-Francois-Rorty,
Richard: *A posztmodern állapot*, Bp., Századvég-Gond, 1993 pp. 7-145.

Mahsberg, Sigried

- 1990 *Theatergeschichte und Theatersemiotik. Die Bedeutung Victorien Sardous für
die Entwicklung des modernen Regietheaters*, Frankfurt a.M., Peter Lang

Marinis, de Marco

- 1989 Den Zuschauer verstehen: Für eine Soziosemiotik der Theaterrezeption,
Zeitschrift für Semiotik 1 pp. 51-62.
1993 *The Semiotics of Performance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana
University Press
1999 A néző dramaturgiája, *Criticai Lapok* 10 pp. 25-31

~~McLuhan~~, Marshall

- 1992 *Die magische Kanäle. „Understanding Media”*, Düsseldorf-Wien

Mersch, Dieter

- 1993 *Umberto Eco. Zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag

Meyer, Petra Maria

- 1998 *Als das Theater aus dem Rahmen fiel*, in Fischer-Lichte, 1998:135-195.

Michel, Wolfgang

- 1991 Die Aussensicht der Innensicht. Zur Hermeneutik einer interkulturell
ausgerichteten Germanistik, *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 17 pp. 17-33.

Mittelstrass, Jürgen

- 1994 Rekonstruktion in J.M.: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*,
Stuttgart-Weimar, Metzler

Mounin, George

- 1970 La communication théâtrale, in G.M.: *Introduction à la sémiologie*, Paris, pp.
87-94.

Mukařovský, Jan

- 1988 Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények, in Bojtár, Endre (szerk.), *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és lengyel strukturalizmus az irodalomtudományban*, Bp., Akadémiai, 1988, pp. 54-107.
- Niedermüller, Péter
- 1995 A „szimbolikus” és a kulturális elemzés: megjegyzések a szimbolikus antropológiáról, in Kapitány Ágnes-Kapitány Gábor (szerk.), *„Jelbeszéd az életünk” A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*, Bp., Osiris, pp. 198-210.
- Passow, Wilfried
- 1982 Affekt und Wirkung. Peirces Interpretantenbegriff im Dienste empirischer Theatersemiotik am Beispiel des *Mandragola* von Niccolo Machiavelli, in Hess-Lüttich, Ernst W. B. (szerk.), *Multimedial Communications Vol II. Theatre Semiotics*, Tübingen, Narr, 1982, pp. 254-267.
- Pavis, Patrice
- 1981 Problems of Semiology of Theatrical Gesture, in *Poetics Today* 3 pp. 80-90.
- 1988 *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen, Narr
- 1992 *Theatre at the Crossroads of Culture*, London-New York, Routledge
- 1993 *Languages of the Stage*, New York, Performing Arts Journal
- 1996 *L'Analyse des spectacles*, Paris, Editions Nathan
- 1998a Der Gestus bei Brecht, *Theater der Zeit* Jahrbuch pp. 42-46.
- 1998b Az elméletről mint a szépművészetek egyikéről és a kortárs drámára gyakorolt hatásáról akár többségi, akár kisebbségi értelemben, *Theatron* 1 pp. 53-66.
- 1998c A posztmodern színház esete: A modern dráma klasszikus öröksége, *Színház* 3 pp. 10-22.
- 1998d A gesztus körüljárása, *Theatron* 2. pp. 56-62.
- Peper, Jürgen
- 1989 Heuristische Epoché statt mimetischer Totalität: zur Ich-Analyse in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts, in Pfister, Manfred (szerk.), *Die Modernisierung des Ich*, Passau, Richard Rothe, 1989
- Peterdi Nagy, László
- 1975 *Csehov színháza*, Bp., Szépirodalmi
- Petrich, Béla
- 1908 *Pré cieux és burlesque elemek Rostand „Cyrano”jában*, Bp., Heisler és Kószol
- Posner, Roland

- 1993 Semiotik diesseits und jenseits des Strukturalismus: Zum Verhältnis von
Moderne und Postmoderne, Strukturalismus und Poststrukturalismus, in
Zeitschrift für Semiotik Bd. 15. Heft 3-4 pp. 211-233.
- Postlewait, Thomas
- 1998 Történelem, hermenutika és elbeszélésmód, *Theatron* 3 pp. 58-67.
- Quinn, L. Michael
- 1995 *The Semiotic Stage. Prague School Theatre Theory*, Frankfurt a. M., Peter Lang
- Rapp, Uri
- 1973 *Handeln und Zuschauen*, Darmstadt
- Reinelt, Janelle G. - Roach, Joseph R. (szerk.)
- 1992 *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan
Press
- Rischbieter, Hennig (szerk.)
- 1999 *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*,
Berlin, Akademie der Künste, Propyläen
- Ritter, J. (szerk.)
- 1971 *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Stuttgart, Basel
- Rokem, Freddie
- 1998 „Performing history”: *Theater und Geschichte. Die Französische Revolution
im Theater nach dem Zweiten Weltkrieg*, in Fischer-Lichte, 1998:316-374.
- Roselt, Jens
- 1998 *Vom Affekt zum Effekt — Schauspielkunst und Popkultur*, in Transformationen.
Theater der neunziger Jahre 4. Kongress der Gesellschaft für
Theaterwissenschaft, Berlin, 1998 okt.31-nov.3.
- Ross, Sir David
- 1996 *Arisztotelész*, Bp., Osiris
- Rubinstein, S. L.
- 1968 *Grundlagen der Allgemeinen Psychologie*, Berlin
- Rühle, Günther
- 1976 *Theater in unserer Zeit II.*, Frankfurt a.M., Suhrkamp
- Sampson, Geoffrey
- 1980 *Schools of Linguistics*, Stanford California, Stanford Univ. Press, pp. 34-56.
- Sándor L., István
- 1993 Gesztusok és jelek. Zsótér Sándor rendezéseiről, *Színház* 7 pp. 18- 24.

- 1994 Bizarr poézis, *Színház* 5 pp. 7-8.
- 1997a Bohócorr és ruhacsipesz — Csehov: *Sirály*, *Színház* 1 pp. 5-7.
- 1997b Korforduló-Csehov: *A manó. Ellenfény* 1 pp. 6-12.
- Saussure, Ferdinand de
- 1967 *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Bp., Gondolat
- Sauter, Willmar and Martin, Jacqueline
- 1995 *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*,
Stockholm, Almqvist & Wiksel International
- Scarry, Elaine
- 1992 *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Wirklichkeit und die Erfindung
der Kultur*, Frankfurt a.M., Fischer
- Schäfer, Rolf
- 1988 *Asthetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären
Theaterwissenschaft*, Aachen, Rader
- Schechner, Richard
- 1984 *A performance*, Bp., Múzsák
- Schleef, Einar
- 1998 Formakánon kontra koncepció, *Theatron* 2 pp. 63-68.
- Schmid, Herta
- 1995 *Zur Aesthetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre. Polen, Sowjetunion,
Tschechoslovakei*, in Fischer-Lichte, 1995:416-435.
- Schramm, Helmar
- 1990 Theatraltät und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater,
in Karlheinz Barck, Martin Fontius und Wolfgang Thierse (szerk.),
Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, Berlin,
1990. pp. 202-242.
- 1996 *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16.
und 17. Jahrhunderts*, Berlin
- Siegmund, Gerald
- 1996 *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen
zur Funktion des Dramas*, Tübingen, Narr
- 1999 A színház mint emlékezet, *Theatron* 3 pp. 36-40.
- Singer, Milton (szerk.)

- 1959 *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia, American Folklore Society
- Sormani, Laura
- 1998 *Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Weiss, Fassbinder, Bernhard, Strauss*, Frankfurt a. M., Lang
- Spinner, Kaspar H.
- 1977 *Zeichen, Text, Sinn. Zur Semiotik des literarischen Verstehens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht
- Stachowiak, H.
- 1973 *Allgemeine Modelltheorie*, Wien-New York
- States, Bert O.
- 1985 *Great Reckonings in Little Rooms, On Phenomenology of Theatre*, Berkeley and Los Angeles
- Stegmüller, Wolfgang
- 1987 *Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie II.*, Stuttgart, Kröner
- Steinbeck, Dietrich
- 1970 *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin, Univ. Phil. Fak.
- Suchsland, Inge
- 1992 *Julia Kristeva zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag
- Süssmuth, Hans (szerk.)
- 1984 *Historische Anthropologie*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht
- Szondi, Péter
- 1979 *A modern dráma elmélete*, Bp., Gondolat
- Sztanyiszkavszkij, Kosztantyin
- 1988 *A színész munkája*, Bp, Gondolat
- Tancheva, Kornelia
- 1994 (SDT1,2,3) in *Theatre Survey* 5 vol. 35. No. 1. pp. 156-160.
- Tasnádi, István
- 1994 Pettingelő plüssmacik, *Critikai Lapok*, 2 p. 12.
- Toro, de Fernandes
- 1995 *Theatre Semiotic: text and staging in modern theatre*, Frankfurt a. M., Vervuert
- Török, Endre

- 1970 *Orosz irodalom a XIX. században*, Bp., Magvető
- Trabant, Jürgen
- 1996 *Elemente der Semiotik*, Tübingen-Basel, Francke
- 1997 Zeichen, in Christoph Wulf (szerk.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel, Beltz, 1997, pp. 638-648.
- Turner, Victor
- 1989 *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Ubersfeld, Anne
- 1977 *Lire le Théâtre*. Paris, Ed. Sociales 15
- 1982a *L'école du spectateur. Lire le théâtre II*, Paris, Ed. Sociales 15
- 1982b The Pleasure of the Spectator, *Modern Drama Review* 1 pp. 127-139.
- Ullstein, Bedia
- 1985 *Die versiegelte Zeit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Vietta, Silvio- Kemper, Hans-Georg
- 1983 *Expressionismus*, München, Fink
- Vigener, Gerhard
- 1980 *Die zeichentheoretischen Entwürfe von F. de Saussure und Ch. S. Peirce als Grundlage einer linguistischen Pragmatik*, Tübingen, Narr
- Virilio, Paul
- 1976 *L'insécurité du territoire*, Paris,
- Voigt, Vilmos
- 1995 Jelek a kultúrában — a kultúra szemiotikája. in Kapitány Ágnes-Kapitány Gábor (szerk.): „Jelbeszéd az életünk” *A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*, Bp., Osiris, pp. 190-197.
- Welsch, Wolfgang
- 1988 W.W. (szerk.): *Wege auf der Moderne — Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, VCH Acta Humaniora
- 1998 *Wirklich. Bedeutungsvarianten — Modelle — Wirklichkeit und Virtualität*, in Krämer, 1998:169-212.
- Wille, Franz
- 1991 *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse*, Frankfurt a. M., Peter Lang
- Wilson, Robert

- 1998 Testtel hallani, testtel beszélni, *Theatron* 2 pp. 69-70.
- Wilss, Wolfram (szerk.)
- 1980 *Semiotik und Übersetzen*, Tübingen, Narr